Lo demoníaco en el arte

Su significado filosófico

Enrico Castelli





Escrito hace ya más de medio siglo, no por azar después de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, este libro trata de las representaciones de lo demoníaco en el arte europeo desde el siglo XIV al XVII. En el Prólogo a este ensayo Corrado Bologna comienza por presentarnos al autor de esta obra, Enrico Castelli, como un enamorado de la categoría de lo demoníaco, y lo compara con Eugenio d'Ors por su pasión por el barroco, o con Jurgis Baltrušaitis por su gusto por lo fantástico. Los diarios de Castelli —de los que se citan algunos pasajes en el Prólogo— muestran el itinerario de la construcción del libro: cómo las visitas a los museos del norte de Europa, en especial a los de München y Colmar, y la visión de los Brueghel, Memling, Grünewald, Altdorfer o Durero, provocaron este «pensamiento del arte», esta «teología del arte».

Este gran humanista que durante años reunió en Roma a la flor de la intelectualidad europea en unos encuentros «epifánicos» (Paul Ricœur, André Chastel, Raimon Panikkar, Karl Kerényi, Emmanuel Lévinas, y otros) forjó una hermenéutica espiritual del arte, de la que este libro es su mejor expresión.

epublibre

Enrico Castelli

LO DEMONÍACO EN EL ARTE

Su significado filosófico

ePub r1.0
Titivillus 15.12.2018

Título original: *Il demoniaco nell'arte*
Enrico Castelli, 1952
Traducción: María Cóndor

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.0







Índice

Nota

Enamorarse lentamente de una Categoría

LO DEMONÍACO EN EL ARTE

Premisa

Introducción

PRIMERA PARTE

I. Lo fantástico

II. El desgarramiento

III. Lo oculto

IV. La seducción de lo horrible

V. Lo caprichoso y lo horrendo

SEGUNDA PARTE

I. La influencia de la teoría mística

II. Jan van Ruysbroek y el simbolismo

III. El jeroglífico del Bosco

IV. La filosofía de Brueghel el viejo

V. Comentario de las láminas

VI. *Ars moriendi*

VII. El Códice Antonita

VIII. Las fuentes

Índice de símbolos y signos

Lista de láminas

Notas

Nota

Una filosofía del arte religioso es algo completamente diferente de la estética: la primera busca el sentido, mientras que la segunda trata en general de reconocer las normas y los modos de la experiencia estética. De hecho, mientras que para la estética el arte es una razón de ser, para la filosofía es una ocasión. La reedición de este libro, escrito hace más de medio siglo, equivale a la medición de una propuesta filosófica, la propuesta de una actitud filosófica que deja al arte sus múltiples identidades, sin invadirlas, sin dominarlas con un metadiscurso normativo y hermenéutico, sino poniéndose a la escucha y yendo en busca de un sentido que traspasa su modo propio. Ya en diciembre de 1945, Castelli anotaba que «el discurrir de la filosofía tiene puntos de contacto con el arte del Bosco», porque permite mostrar haciendo sentir». Y es en 1945 cuando Castelli empieza a pensar y a recoger imágenes y apuntes sobre temas ligados al arte religioso, al bien o al mal, a la Gracia: y seguirá pensando y dejándose fascinar por el arte flamenco durante años.

Castelli ha convertido todos sus libros en armas para una batalla filosófica que lo ha acompañado toda su vida: una batalla librada con las palabras, escritas o pronunciadas, y en nombre de un pensamiento religioso, teológico, con el que ha sabido abrirse a las más diversas e innovadoras corrientes culturales de su época, desde la lingüística hasta el psicoanálisis, desde la cibernética hasta la teoría de la información.

Este libro responde a la cuestión, totalmente filosófica, del bien y el mal, de sus límites y potencialidades. Y, para hacer entender sus implicaciones, somete a examen el arte religioso de unos pocos siglos, los que van del XIV al XVII, comentando sus diversas representaciones de lo demoníaco. Un comentario encaminado a hacer entender hasta qué punto, en el arte, nos ha hecho reflexionar profundamente y en qué medida algunos artistas han sido auténticos teólogos.

El trabajo en torno a lo demoníaco, desarrollado, no por casualidad, en los años que siguieron a la conclusión de aquel inmenso y espantoso triunfo de la muerte que fue la Segunda Guerra Mundial, no se acaba sin embargo con la preparación de este libro, que tiene en el aparato iconográfico un aspecto esencial. La preparación de los textos y de las reflexiones, paralela a la larga y compleja búsqueda de imágenes (desde la Biblioteca Vaticana hasta el Instituto Warburg de Londres; desde las catedrales góticas hasta las pequeñas y desconocidas iglesias perdidas por los Alpes), se llevó a cabo siguiendo una doble vía, la del libro y la de una serie de siete cortometrajes sobre el arte sacro y profano, uno de los cuales está específicamente dedicado a lo demoníaco. Y es precisamente la obra cinematográfica la que podría permitirnos comprender el difícil panorama en el que se inserta este libro. *La condición humana* —éste es el título de los documentales — es la que encontramos tras la devastación de la guerra, recién terminada: las esperanzas y las expectativas ante la reconstrucción y la angustia tiente a un posible apocalipsis nuclear.

En diciembre de 1946, su hermano, el director de cine, le sugiere realizar varios cortometrajes sobre arte flamenco, pero el filósofo sabe ya que no podrán ser simples documentales. Por esta razón, el trabajo cinematográfico se acompaña de la investigación iconográfica y de la redacción de los textos hasta la realización de las filmaciones, a partir de 1949, y después con la publicación de obras sobre arte religioso, cuya culminación representa

quizá este libro, y que hizo célebre al autor en la fecha de su publicación, el año 1952. Desde entonces, se han realizado diversas traducciones a las lenguas europeas más importantes, pero nunca se ha propuesto la reimpresión del texto en su lengua de origen. Es esta laguna, pues, lo que quiere remediar la presente edición, fiel en todo al original (salvo la corrección de poquísimas erratas).

Enrico Castelli Gattinara

Enamorarse lentamente de una Categoría

1. La medida de lo que nos falta

«Este libro pudiera ser llamado novela, novela autobiográfica. Contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría».[1] La figura alegórica con la que Eugenio D'Ors iniciaba la edición española de su ensayo sobre el Barroco, originariamente aparecido en francés, se ajusta con fuerza espiritual a la descripción de la sutil relación que une a Enrico Castelli con su obra *Lo demoníaco en el arte*.

También Enrico Castelli, como su hermano mayor catalán[2], en ciertos aspectos próximo a él, se enamoró lentamente de una Categoría: aquél del Barroco, éste de lo Demoníaco. Mejor dicho, Castelli ideó, elaboró y plasmó, como una obra de arte, la categoría de lo Demoníaco. A ella está ligada buena parte de su pensamiento, de su indagación, que atraviesa los espesores histórico-artísticos, a su vez hipostasiados como categorías del espíritu, del propio Barroco, del manierismo, del humanismo. «Aimer une femme passe *encore*: mais une statue, quelle sottise!» [Amar a una mujer, pase; pero a una estatua, ¡qué tontería!], gritó Damis a propósito del exorcismo de Apolonio que rescata y salva al «amoureux de la Vénus» [enamorado de la Venus] en *La Tenation de saint Antoine* de Flaubert, el más grande libro moderno sobre lo demoníaco tentador, empapado en densísimas y eruditas lecturas medievalistas[3]. Ya Thomas, conocido además como clérigo anglonormando, que en el siglo XII fue el primero en poner en verso el gran mito de Tristán, había declarado irónicamente

que nunca lo había experimentado («esprové ne l'ai!»), ese amor-pasión dominante, ese amor-obsesión invasor que lleva al héroe triste por su destino, perdida Isolda, a reproducir su imagen en una estatua para hablarle, cediendo a la tentación de sustituir a la mujer real por un simulacro. Quien, por el contrario, lo haya experimentado, sabe bien que uno se puede enamorar no sólo de una mujer (o de un hombre, o de la imagen de uno u otra) sino también de un objeto, de un gesto, de una idea, de un ideal. Y por lo tanto (¿por qué no?) de una Categoría.

Y será igualmente «une sottisse»: pero sólo para el cínico que, acogiendo la insidiosa *pereza*, abandonándose al deslumbramiento ofuscador del demonio meridiano, cree imposible *mesurer ce qui nous manque* [medir lo que nos falta][4], dando forma a un *modo* de ser y de vivir, a una *acción* que, considerando el futuro como *proyecto* y *medida* de inéditos *mundos posibles*, no renuncie a la interrogación ante la tiniebla de la propia naturaleza defectuosa, irreducible a la interpretación, a la que también condiciona y evalúa. A esto aludía la bellísima fórmula petrarquesca citada por Christophe Carraud, Laurence Devillairs y Carlo Ossola al reflexionar sobre la herencia moral y hermenéutica dejada por Enrico Castelli a nuestras generaciones, que debe ser también, enriquecida, nuestro regalo a las que vendrán: *Erat* [...] *potius quemadmodum in actum illa produceres experiendo tentandum*, «mejor habría sido que hubieras tratado de encontrar el modo de poner en práctica lo que habías aprendido»[5]. En esta experiencia del modo», del «medio» a través del cual experimentar y manifestar una idea *in actu*, enriqueciendo la hermenéutica con la ética, se puede volver a comprender el nexo que reúne, en la historia etimológico-semántica, el acto de «valorar» (para los romanos *metiri*, part. *mensus*), el de «medir» (*mensurare*) y la inteligencia astuta y práctica del héroe que escapa a la insidia demoníaca de la ambigüedad interpretativa (para los griegos *metis*): vínculo afín al otro que li-

ga pensar a sopesar, el Pensamiento al «peso mental», a la «medida» del «peso» que tienen las ideas y las cosas.

De admirables y necesarias *sottises* como el enamoramiento de una Categoría vive la *quête* [búsqueda] ininterrumpida del pensamiento: la indagación, la filosofía, que Eugenio D'Ors definía como *pasión del meditar*; una *passio* que hace partícipe al acontecimiento mismo del pensamiento, a la determinación de las condiciones de su existencia. Será posible representarla también como la dura lucha con el ángel (y con ese ángel supremo y caído que es el demonio) en la urgencia de dar «medida» a lo «desmesurado», a la «carencia» que es también infinita e irresuelta potencialidad, en el esfuerzo por dar figura y configuración a la ausencia, a aquello con lo cual uno se enfrenta y en lo cual se refleja según los parámetros humanos, terrestres, precisamente en tanto que aparece incierto, inaprehensible en su desmesura.

Bebiéndolo (según la paradoja dantesca) uno no logra saciar su sed, porque «lo que nos falta» es el confín irremediable de nuestro buscar, que, como en el amor cortés, se hace deseable por el hecho, intrínsecamente previsto, de ser inconquistable. La paradoja de la interpretación consiste en admitir la insuficiencia de cualquier procedimiento de indagación, la «falta» ontológica de la pesquisa, que sin embargo constituye la premisa y sustancia del *buscar*. Lo angélico (pero de este modo, añadiremos con Castelli, también lo demoníaco), según la aguda observación de Michel de Certeau, de nuevo repetida por Carlo Ossola, «cuando se piensa en ello permanentemente, se borra, y cuando se cree efímero, reaparece. Algunos teólogos modernos lo persiguen en su huir y retraerse»[6].

2. La tentación del *Genius*

Lentamente, pues, Enrico Castelli se enamoró de una Categoría. Lo demoníaco se convirtió en su demonio familiar, en su *Genius*. Se convirtió en «el dios» (pero se podría decir también,

pensando griegamente, el *Daimon*) «a cuya tutela es confiado cada hombre en el momento en que nace [...]. "Se llama mi *Genius* porque me ha generado (*Genius meus nominatur, quia me genuit*)". [...] *Genius* es nuestra vida, en cuanto que no nos pertenece»[7]. El *Genius-Daimon* genera al individuo abriéndolo a la conciencia de un límite irreductible en la propiedad de la vida: por tanto, a la experiencia de una «intimidad con un ser extraño», de constante «relación con una zona de no-conocimiento», esto es, de «una práctica mística cotidiana, en la cual el Yo [...] atestigua incrédulo su propia e incesante insuficiencia».

La vida del hombre se revela, en esta perspectiva, como una constante lucha con su *Genius*, que es «lo que no nos pertenece», para evitar ser «poseído» por ese *Genius* y acabar perteneciéndole, deviniendo «suyo». Formas de manifestación del *Genius* son el Ángel de la Guarda y el Demonio Tentador, potencias disimuladas, que acompañan, apremian, acosan y sostienen sin aparecer. La relación con ellos hace alusión al límite consustancial a esa no-pertenencia y a ese no-conocimiento, pero también al desafío ininterrumpido del límite de lo cognoscible. Son espías del carácter defectivo ínsito en la percepción de la Falta que ese no-saber y no-poder y no-poseer deja como marca de sí mismo; pero son también reflejo, al mismo tiempo, de un deseo de medir y así reducir esa Falta, ese carácter defectivo. Disimulan su presencia, como los Pseudónimos de Kierkegaard en las *Etapas en el camino de la vida*: «Yo soy un personaje que desaparece, como el obstetra cuando el niño ha nacido», declara Constantin; «estaba, y sin embargo no estaba», dice, aforístico y paradójico, «el más callado de todos, William Afham»[8].

Es preciso alejarse del ángel-demonio para medir su ausencia, la distancia necesaria. La deformación, la mueca, lo grotesco, la náusea, son las huellas de semejante duelo gnoseológico: «La manera en que cada uno trata de apartarse del *Genius*, de huir de él, es su carácter. Es la mueca que el *Genius*, en cuanto que se le ha

esquivado y se le ha dejado sin expresión, marca en el rostro del Yo. El estilo de un autor, como la gracia de cada criatura, dependen, sin embargo, no tanto de su genio como de lo que en él carece de genio, de su carácter»[9].

Mueca y náusea generadas por el pensamiento y la quimera «sobre lo humano» son también para Castelli las marcas del límite. Encuentran perfecta figura de *símbolo* en las desenfrenadas y lívidas tentaciones de san Antonio y de los demás ascetas a quienes asedia la «pesadilla de lo deformado»[10] en lo *«fantástico puro»*, a través de lo cual dos demonios desencadenan su ofensiva», ya que «está en su naturaleza *no ser naturaleza*»[11] en lo fantástico como desfiguración» que esconde antes que manifiesta (como hace, por el contrario, la máscara, «una aclaración, no una manera de ocultar»: es decir, el «símbolo» que con su «polivalencia […] desenmascara la dirección única de un discurso que no querría dejar alternativas»)[12]. Por lo tanto, al esconder, lo fantástico «expresa lo demoníaco precisamente porque […] enmascara la máscara, deviniendo así trágicamente opresivo»[13]. Por esto, en la introducción a *Lo demoníaco en el arte*, Castelli se detiene en el «banquete de la náusea»:

> Es sin duda el símbolo del principio de la disgregación del ser. La náusea no es más que el modo de distinguirse, un *modo* de distinguirse. Tenemos náuseas cuando arrojamos fuera de nosotros algo que no se ha asimilado. Nos separamos. La náusea es un separarse, o el principio de una separación. Por lo tanto, la náusea es un aspecto de lo demoníaco, en el simbolismo de los pintores-teólogos[14].

Amén de la fenomenología y de la filosofía del existencialismo, Castelli ha leído y meditado (como demuestra ampliamente su diario) también al Kierkegaard «novelista», a Kafka y a Camus y a Sartre. Es más, antes que un estudio, lo demoníaco es para él, desde 1949, el tema de un «drama filosófico», acaso no logrado desde el punto de vista de la puesta en escena, pero desde luego humoral, tenso, repleto de sugerencias que más tarde su gran li-

bro desarrollará, teorizando (como reza el subtitulo) un «significado filosófico de lo demoníaco en el arte»:

> …cuando se habla de la historia humana, se habla de una historia de la posibilidad de errar que es la historia misma del mal, porque nuestra posibilidad, en tanto que constituye una tentación, es ya un mal. Es un mal, teológicamente hablando, fecundo en bien. Sea, pero fecundo también en mal, y, en tanto que es tentación, no es paz, es drama […].
>
> Toda la experiencia religiosa cristiana lo proclama y una indagación filosófica no puede prescindir de esta proclamación, que no es otra cosa que una constatación: la historia de lo posible es la historia misma del mal.
>
> Porque si «no fuisteis hechos para vivir como brutos, sino para perseguir la virtud y el conocimiento», el mismo «perseguir la razón y el conocimiento» es una tentación que nos introduce en la condición dramática de identificarnos con la razón misma y hace coincidir nuestra existencia con el pensamiento puro, proclamándonos como la Divinidad misma […]. Hemos sido condenados *por* la razón, *a causa de* la razón, *con* razón[15].

3. Hermenéutica, teatro, cine

Castelli pensaba teatralmente. Es teatral su hermenéutica, y quizá (si es lícito decirlo) también su teología, dominada por Entes opuestos, por agonistas y deuteragonistas moviéndose en un escenario que el arte figurativo visualiza cristalizando sus formas, que sin embargo ya en el plano categorial poseen contornos fuertes y una dinámica poderosa. No obstante, también lo atrae el cine, forma moderna de representación del movimiento. Si el platonismo de los humanistas y más aún el aristotelismo del siglo XVI habían confirmado «la primacía de lo inmóvil sobre lo móvil» y «el título de preferencia de lo estático sobre lo dinámico»[16], parece que el «ser dinámico, tumultuoso, indefinido, proteico, psicológicamente agresivo, repugnante o seductor» es una característica peculiar de lo demoníaco: en el que, no por casualidad, un formidable «alumno indirecto» de Castelli, Eugenio Battisti, distinguirá «un aspecto esencial del antirrenacimiento»[17], fundamento de una parte notable de su revolucionaria exploración de las manifestaciones «anticlásicas» y de los repliegues oscuros del Renacimiento.

El cine, pues, ofrece a Castelli, a través del género del documental de arte, un espacio privilegiado para devolver la vida al dinamismo intrínseco de las obras a las que los «pintores-teólogo» encomiendan la puesta en escena de su hermenéutica sacra. En 1949 valoró el discurso cinematográfico» como «discurso del partido que se toma»[18]; participa activamente en congresos de Filmología en el Festival de Venecia: con atrevidísimo empuje interdisciplinar decide dedicar el tercer número del *Archivio di Filosofia* a «Psicología y nuevas técnicas del discurso» (o «Psicología y lenguaje: nuevas técnicas del discurso»; *Filosofia e Linguaggio* será el título definitivo, más prudente, en 1950). Ya en 1949-1950, mientras prepara una exposición que se celebrará con gran éxito en Roma, en la primavera de 1952[19], Castelli realiza, en colaboración con su hermano, algunas filmaciones, como explica más detalladamente en la «Nota» a este libro Enrico Castelli Gattinara, cuya tenaz y laboriosa paciencia nos permite disfrutar nuevamente de ellas como un importante material de «segundo nivel» para aproximarse a la interpretación de *Lo demoníaco en el arte*.

Las páginas de su diario atestiguan la importancia que estos documentos adquieren en la concepción de Castelli de una *hermenéutica de la imagen*, incluso en el acercamiento al no siempre amado arte contemporáneo, y también como canal de viva comunicación con los artistas y con los no intelectuales. Castelli proyecta sus documentales, acompañados de comentarios escritos, no sólo para refinados humanistas, sino para los obreros de Olivetti[20]. Y cuando, durante una proyección privada de *Giulietta de los espíritus*, se le presente la oportunidad de conocer a un director de cine, Federico Fellini, que también había cortejado e interpretado lo demoníaco, no dejará de darle una copia de su *Tempo esaurito*[21]

Literatura, teatro, cine, como formas de pensamiento, formas espirituales distintas de las propias de la filosofía o la teología,

pero que llegan a cristalizar, más allá de la argumentación racional, una idea de la realidad, de los «hechos», de las acosas», para insertarla en la «vida», y de este modo encaminar su interpretación: es uno de los mensajes más poderosos de la hermenéutica de Castelli. Es precisamente un escritor, el Kafka «teológico» de los aforismos de Zürau, el único que en el siglo XX «logró crear una demonología moderna», luchando con los demonios «como un moderno Evagrio, lleno de ironía»[22], y uno de los primeros en captar, rápido como el rayo, la naturaleza paradójica de lo demoníaco, la contradictoria volubilidad de su poder de seducción, que aspira a una fe y al que sólo se vence negando esta fe y oponiendo a ella un *conocimiento impasible*:

> Uno de los medios de seducción más eficaces del mal es la invitación a la lucha. Es como la lucha con las mujeres, que acaba en el lecho.
>
> Una vez refugiado en nosotros, el mal ya no pide que se crea en él.
>
> Los pensamientos recónditos con los que acoges en ti al mal no son los tuyos, sino los del mal.
>
> El hombre no puede vivir sin una constante confianza en algo indestructible dentro de sí mismo, aunque ese algo indestructible, lo mismo que esa fe, puedan permanecer constantemente ocultos para él.
>
> En teoría hay una perfecta posibilidad de felicidad: creer en lo indestructible en nosotros y no aspirar a alcanzarlo.
>
> Nuestro arte es un estar deslumbrados por la verdad: verdadera es la luz en el rostro, que retrocede con una mueca, nada más.
>
> Puede existir un saber de lo diabólico, pero no una fe, ya que diabólico no puede haber más de cuanto ya hay[23].

4. Los «encuentros de la Epifanía»

La Categoría de lo demoníaco fue el *Genius* de Castelli. Lo inspiró, lo asedió, lo sedujo, tejiendo con él un diálogo científico y existencial de gran intensidad, ya nunca interrumpido. Fue su diabólica tentación y su brazo de hierro con el ángel. Imprimió una marca en su estilo, siempre señalando y siempre negando el punto-límite de lo pensable, de lo decible, midiendo sus modos y sus tiempos con la adopción de un hábito verbal: incluso, yo

diría, con la elaboración de un «estilo» o técnica de discusión, marcada por la rapidez aforística. Una especie de «muerde y huye» expresivo, huella de la batalla interior y su representación en forma de lenguaje.

En lo demoníaco Castelli reconoció el papel dramático y teológico de deuteragonista de lo divino. Vio su valor hermenéutico, la importancia adquirida en la interpretación secular de los *artistas espirituales* europeos, sobre todo de los septentrionales de la era humanístico-renacentista; y precisamente mientras la categoría de lo divino se iba oscureciendo hasta el eclipse en el pensamiento teológico ligado al principio de la *desmitificación*, relanzó el que se le antojaba el desafío extraño, la trampa metafísica, sumamente sagaz, dispuesta por lo demoníaco para negar a su contrario: y asumió la carga de su defensa, estudió, representó, protegió esta categoría hasta conferirle dignidad y autoridad autónomas, por estar indisolublemente atada a la otra. El proyecto era salvarlas a ambas para salvar la esencial, reconociendo en lo demoníaco el espejo de lo divino, aun distorsionado, deformado, desnaturalizado. Por esto, valientemente, escogió lo demoníaco como momento central de su propia reflexión científica en el marco de la filosofía de la religión (disciplina que enseñó durante mucho tiempo en la Universidad de Roma): le dio caza como a la pantera dantesca de aliento perfumado, lo persiguió «en su huir y retirarse», lo privó de su traslado permanente *a otra parte* con respecto al «lugar» central en el que la *quête* de la investigación invitaba a reconocerlo.

Este enamoramiento de una Categoría, más que reducirlo a la situación eremítica de la meditación retirada, generó en Castelli, y no sólo en su escritura, una contagiosa *manera*, un *estilo* compartido: estilo de vivir y de indagar, manera de ser y de pensar, ambos transformados, más allá de la irreductible soledad de la condición humana, en ejercicio de la existencia y de la relación con los amigos que participan en la *quête*, en el proyecto de futu-

ro basado en la solidaridad de individuos y de generaciones. Corazón palpitante, generosa oferta de gracia transmitida en forma de palabra escrita a nosotros para que podamos transmitirla a la época que para nosotros aún está por venir, fueron los memorables congresos-seminarios queridos y coordinados por Castelli en torno a temas y problemas que nacían de su indagación personal, pero que eran capaces de reunir y activar mentes variadísimas, hábitos y prácticas de trabajo también muy alejadas. Festiva y fastuosa, asombroso cuerno de la abundancia lleno de dones del pensamiento, de la gracia, de la generosidad intelectual en torno a una idea y a un impulso, podemos definirlos ahora como los *encuentros de la Epifanía*.

Con periodicidad anual, en los primeros días de enero reunían en Roma, desde toda Europa, a la flor de la inteligencia: filósofos, teólogos, hermeneutas, lingüistas, historiadores del arte, historiadores de las religiones, historiadores de las mentalidades. Se trataba casi de un rito de paso anual pero también epocal, siempre idéntico y siempre renovado; casi de la fundación de un nuevo *axis mundi* del espíritu. Nuevamente resonaba, más allá de los nacionalismos y de los revanchismos, la antigua voz polifónica, rearmonizada, de una Europa reconstituida al margen de toda retórica, y precisamente en Roma, en torno a la solidaridad humanista y al redescubrimiento de las raíces comunes en el blasón de su sentir colectivo expresado en lenguas distintas, para resucitar de las ruinas visibles la vida invisible, deformada pero no anulada por lo demoníaco encarnado en la historia. La hermenéutica volvía a ofrecer una «medida» y una manera al acontecimiento delicado y arriesgado de la interpretación: aplicada ya no sólo a las *palabras*, sino también a las *imágenes*, silenciosos nudos de sentido, inmóviles, mudas piedras donde tropezar y comparar, cargadas de energías comunicativas que hay que descubrir y liberar.

Muchas décadas más tarde, en 1980, tres años después de la muerte de Castelli, aquellos mismos compañeros (ausentes ya algunos, fallecidos: Robert Klein, Erich Przywara) se reunirían en una última cena espiritual en torno a su nombre[24]: además de los italianos (entre ellos Eugenio Battisti, Rubina Giorgi, Cesare Vasoli, Raoul Manselli, Gillo Dorfles, Maurizio Bonicatti), Hans-Georg Gadamer y Paul Ricœur, Stanislas Breton y François Secret, Karl Rahner y Marie-Dominique Chenu, André Chastel y André de Murault, Raimundo Pannikar y Károly Kerényi, Emmanuel Lévinas y Vladimir Jankélévitch, Yves Congar y Xavier Tilliette.

No era un «método», ni una «ideología», ni un «magisterio», sino un «proyecto», y más exactamente un «estilo» intelectual y humano, lo que hermanaba a estos espíritus de ingenio tan elevado: todos ellos dispuestos a revisar y sobre todo a compartir su elevadísima y variada especialización de una manera coral y en una comunión tan intensa que no podría definirse de otro modo que como *angélica*. Los encuentros de la Epifanía dieron vida, en memoria fiel del proyecto de Castelli, no a una «escuela», un «instituto» ni un «círculo», sino a lo que se podría denominar un *cenáculo*, un *simposio* platónico y humanístico, *à la manière* de Ficino y de los demás humanistas tan caros a Castelli. Un extraordinario ágape intelectual y humano de otro modo impensable, y nunca pensado ni realizado con tan soberana libertad, vio la luz precisamente cuando la filosofía empezaba a declarar que había «entrado en su fase terminal»[25]; y siguió iluminando mientras vivió Castelli, perforando, a través de sus herederos universales, el olvido y la inercia de los tiempos venideros, hasta las generaciones actuales, para ofrecerles, de nuevo y siempre, un «modo» y un «medio» para *poner en práctica, manifestar en la experiencia, el deseo común de ir más allá*.

Esa misma participación en la búsqueda de lo que huye y se retrae, que parece fundamento y es ausencia, falta, inconclusión,

riesgo, Roland Barthes (el cual dedicó el primer curso del Collège de France, cerrado precisamente mientras Castelli desaparecía, al «fantasme» de la «idiorrythmie», del «Vivre-Ensemble» [vivir-juntos], soldando el «Éloge du Un» [elogio del Uno] al «désir du Deux» [deseo del Dos][26]), en uno de sus primeros ensayos, la había definido como «chant de solidarité», capaz de hacernos «goûter le plaisir de n'être plus singulier en restant soi-même» [gustar el placer de no ser ya singular a la vez que uno sigue siendo uno mismo]:

> C'est se soutenir par des générations antérieures d'hommes semblables, a la pointe desquelles ils nous suffit de nous savoir pour éprouver le vertige de l'obscur et la securité d'un passé lumineux [es apoyarse en generaciones anteriores de hombres semejantes, al extremo de las cuales nos basta sabernos para experimentar el vértigo de lo oscuro y la seguridad de un pasado luminoso] [27].

5. El demonio de la acedía

Cuando Enrico Castelli reconoció su peligrosa fascinación, enamorándose lentamente, lo demoníaco era todavía una categoría no definida por la cultura italiana y europea. No obstante, era tangible su devastadora presencia en los acontecimientos y en los fantasmas cotidianos, en aquellos años de monstruosidades absolutamente demoníacas que parecieron arrastrar al «vertige de l'obscur» la fe en un futuro de la historia, humanísticamente garantizado por la «securité d'un pasé lumineux». Lo demoníaco pareció explotar justo en el corazón de lo humano y de lo humanístico, seduciéndolo y aterrándolo con el horror toral, con lo monstruoso que supera todo lo imaginable: anulándolo en la indiferenciación radical entre humano y no humano.

No es casual que, al plantear los límites categoriales de lo demoníaco, Castelli aborde y reformule también, en clave de *teología de la historia* y de existencialismo teológico[28], algunos temas puestos de relieve por la psiquiatría existencial y por la psicopatología fenomenológica. A los paradigmas categoriales de esas

disciplinas y de esas posturas filosóficas; injertados en niveles epistemológicos distintos e integradores como la fenomenología del arte y de la religión (en especial Rudolf Otto, sobre cuya categoría de lo *tremendum* vuelve a meditar)[29], reconducen algunos conceptos-bisagra de *Lo demoníaco en el arte* y luego de *Simboli e immagini*[30]: *alienación, delirio, inautenticidad, manera y manierismo, el capricho y lo caprichoso, artificio y artificiosidad*.

Con estas claves de lectura, complejas y articuladas, será conveniente abordar los momentos centrales de este libro. Así, en la primera parte, el capítulo V, «Lo caprichoso y lo horrendo»:

> Un capricho no tiene continuación, es la expresión de una soledad y, al mismo tiempo, de lo *posible*. Esto es lo monstruoso [...].
>
> En el examen de lo caprichoso se agota enseguida una existencia; es decir, falta. Se agota porque lo caprichoso es la manifestación de una existencia efímera, que excluye la duración. El examen de existencias irreales (lo caprichoso es un aspecto de lo posible) saca a la luz lo monstruoso, si no se tiene presente la irrealidad. Lo infernal de una vida es el sentimiento de lo posible no realizado. [...].
>
> Matthias Grünewald, en el altar de Issenheim, pintó un ensayo de posibilidades contradictorias[31].

O, en la segunda parte, el capítulo III, «El jeroglífico del Bosco» (donde se reconocerá, desde el planteamiento del tema base hasta las dos variaciones hermenéuticas y la ejemplificación en cláusula, una cadencia rítmico-argumentativa idéntica a la del fragmento que acabamos de citar):

> La historia del hombre o la de sus continuas caídas: la desgracia por la oposición a la Gracia. Hay una invitación apremiante (éste es el significado profundo de la historia humana) a tomar partido entre dos cielos: el del artificio demoníaco y aquel que el sacrificio del Redentor ha abierto a los hombres de buena voluntad. Sacrificar el artificio es el precio de la salvación.
>
> El arte del Bosco es el arte de la denuncia del artificio; la denuncia del artificio demoníaco: lo documentan el infierno musical del gran triplico del Prado, la misa sacrílega del tríptico de Lisboa (trágica historia del nial en el mundo), los bosques encantados, los peces voladores, las flores extrañas que desconciertan con sus colores y sus formas[32].

La atención que presta Castelli, además de al pensamiento de Husserl y de Heidegger, a los escritos psiquiátricos de Karl Jaspers, Ludwig Binswanger y Eugène Minkowski —como documentan las páginas de su diario, siempre llenas de notas bibliográficas—, se aviva en los años que preceden al trabajo en torno a lo demoníaco y lo ven esbozarse[33]. Y sus nombres, los problemas expuestos por ellos, incluso una cierta selección léxica y una peculiar modalidad estilística por ellos preferida, se reflejan en *Lo demoníaco en el arte* (como un condensador de energías de investigación) y en otros libros de Castelli, y después, a largo plazo, en los volúmenes monográficos del *Archivio di Filosofia*, la riquísima colección de actas monográficas de los *encuentros de la Epifanía*[34]. Por no hablar de los numerosos jóvenes, cuyos nombres no figuran por escrito pero en cuyas obras fructificaría la semilla de aquellos encuentros (el ya mencionado Eugenio Battisti, Carlo Ossola y el alumno que habría de sucederle en la cátedra romana de Filosofía de la religión y en la dirección del *Archivio di Filosofia* desde 1977, Marco Maria Olivetti).

Dado que la bibliografía francesa es para Castelli más inmediatamente accesible que la alemana, le interesa especialmente Minkowski: querrá conocerlo personalmente, lo que conseguirá por fin en París a finales de 1954[35]. Ya desde el título se entrevé la presencia viva de *Le temps vécu* (1933)[36] en la filigrana de las investigaciones sobre la fenomenología de lo vivido en el tiempo, en ocasiones desarrolladas en una forma diarístico-aforística que me parece, al menos en parte, inspirada en los moralistas clásicos (*Il tempo esaurito*, 1947; *Il tempo invertebrato*, 1969). En *I presupposti di una teologia della storia*, libro publicado a las pocas semanas de *Lo demoníaco en el arte*[37], un capítulo entero («Lo "status deviationis"») transcribe de nuevo a su peculiar dimensión filosófico-teológica algunas de las categorías típicas de la *Daseinanalyse* [análisis del estar-ahí]: «La incomprensibilidad del delirio» como «incomprensibilidad de la extrañeza pura», la «alienación

mental» como «estado de indigencia, es decir […] estado *naturae lapsae* [de naturaleza caída]»[38].

Por debajo de la investigación concreta en torno a la fenomenología histórica de la categoría de lo demoníaco, o de cómo toma forma en las obras de los que Castelli se lanza a definir, osadamente, como «pintores-teólogos», en el centro de *Lo demoníaco en el arte* está el horror absoluto, fascinante y aterrador, experimentado ante el peligro de anulación de lo humano. Morbosa, viscosa es la *pereza* del demonio que invita a acoger en uno mismo el «deshacimiento», a «dejarse llevar» interrumpiendo la vigilia ascética de la meditación y aceptando abandonarse, es decir, no ser ya». Es en extremo «seductor el renunciar al esfuerzo de *mantenerse* en la consistencia», como hace quien, «no persevera[ndo] en el llamamiento a Dios», reducida la Gracia a *res amissa*[39] [cosa que se deja perder], renuncia al ágape para sentarse a las «mesas servidas, pero servidas con nada», símbolo apocalíptico del *Triumphus Nihili* [triunfo de la nada] exaltado por los artistas espirituales de Castelli: El Bosco, Brueghel, Lucas van Leyden, Jan de Cock, Pieter Huys, Durero, Cranach…[40].

La orilla de esa Nada es bordeada con avidez caprichosa por los moralistas del Renacimiento y del Barroco, cazadores fascinados por la búsqueda (demoníaca) del confín entre microcosmos y macrocosmos, que se pierden en su inconmensurabilidad: «Y es precisamente la "pérdida de medida" lo que la Nada sustrae a las proporciones vitruvianas del cosmos renacentista, una pérdida de medida y de centro, que encaminará a la excedencia y a la excentricidad la experiencia barroca»[41]. Una Nada que no pierde sino que es perdida, que se desea pero que permanece para siempre incognoscible, y por ello clava la edénica «espina de la nostalgia» («el contenido u objeto de esa nostalgia es la nostalgia misma»), como señala la poesía de Caproni, en su «ateológica» «persecución del Bien perdido», en su ceder a la tentación (¿an-

gélica? ¿demoníaca?) de volverse a una Gracia «ya siempre *res amissa*, ya siempre inapropiable»:

> El anafórico «de ello» que inicia *Res amissa* («No encuentro rasero de ello») sigue para siempre privado del término anaforizado, que es el único que podría proporcionarle su valor denotativo[42].

6. «Yacer en el fondo»

Aun cuando se sitúa en un plano muy diferente, la inmersión en el «vertige de l'obscur» de lo demoníaco, llevada a cabo con lúcida profilaxis a través del instrumento de la hermenéutica filosófico-teológica del arte sacro por el católico Castelli, trae a mi mente, casi de manera automática, las páginas terribles, ferozmente nítidas, que el judío Primo Levi dedicó al «hombre vacío, reducido a sufrimiento y a necesidad, olvidado de la dignidad y el discernimiento, ya que sucede fácilmente, a quien lo ha perdido todo, perderse a sí mismo», al hombre-nadie precipitado sin esperanza en el infierno puro que es la experiencia extrema de «yacer en el fondo»[43], arrancado de su ser en el abismo de una tan necesaria como imposible *ars oblivionis* [arte del olvido] («le acaecía pensar y recordar, y era mejor no hacerlo»[44]; «la compañía de todos los momentos de tregua [...]: la pena de acordarse, el viejo y feroz tormento de sentirse hombre»[45]).

Este hombre-nadie, inmóvil ante el desencadenamiento de lo demoníaco encarnado, ahora desamparado al carecer de esperanza, se agarra al umbral postrero de lo humano: en la idea «de que precisamente porque el campo de concentración es una gran máquina para reducirnos a bestias, no debemos convertirnos en bestias; de que también en ese lugar se puede sobrevivir, y por ello se debe querer sobrevivir, para contar, para dar testimonio; y de que para vivir es importante esforzarse por salvar al menos el esqueleto, la armazón, la forma de la civilización[46]. No «sobrevivir», sino «sucumbir» en el desamparo cediendo al horror de lo demoníaco, alienándose de lo humano, *dejándose transformar en lo*

demoníaco, «es lo más sencillo»[47] en «este complicado mundo-infierno»[48], en esta «obra de bestialización»[49] puesta en marcha por el «genio de la destrucción, de la anticreación»[50].

No pensaba de distinta manera, de acuerdo con las fulgurantes reflexiones sobre el mal, sobre la lucha con el mundo y sobre la «constante fe en algo indestructible dentro de uno mismo» consignadas en los ocho «cuadernos en octavo», reflexiones en diversos aspectos relacionadas con los aforismos de Zürau, el judío Franz Kafka. «Educado por devotos padres hasídicos»[51] pero alimentado en la tradición del pensamiento cabalístico, de «un pensamiento creado en el exilio y en la soledad, que podía dar la fuerza necesaria para mirar un mundo donde exilio y soledad son necesarios»[52], Kafka conquistó la conciencia de que conocer significa concentrarse en la abstracción, no hasta anularse, sino hasta descubrir detrás de la seducción de las «cosas» la «nada de la que cada cosa está empapada y atravesada»[53], y comprender, como un estilita sirio o un asceta egipcio, que

> el verdadero camino pasa por una cuerda que no está tendida en lo alto sino apenas por encima del suelo. Parece destinada a hacer tropezar más que a andar por ella[54].

El pensamiento kafkiano de lo demoníaco (que Castelli, aunque era un perspicaz lector del Kafka novelista, no pudo conocer, ya que los *Cuadernos en octavo* no se publicaron en Italia hasta 1960) nos ayuda también a penetrar en el universo de este difícil y en ocasiones oscuro hermeneuta del arte religioso. Es el pensamiento del mal como límite de lo humano lo que la impasibilidad del asceta desafía mirando (pero sin poderlo ver) lo «indestructible dentro de sí mismo», y retrocediendo «con una mueca», «deslumbrado por la verdad». Así, en los aforismos anotados en rápida sucesión en el tercer cuaderno, entre el 4 y el 7 de diciembre de 1917:

El Mesías vendrá solamente cuando ya no haya necesidad de él; vendrá sólo un día después de su propia llegada, no llegará el último día sino el ultimísimo.

Verse a uno mismo como una cosa extraña, olvidar lo que se ha visto, conservar la mirada.

El mal es el cielo estrellado del bien.

Fue precisa la mediación de la serpiente: el mal puede seducir al hombre, pero no hacerse hombre»[55].

7. Encuentros afortunados y encuentros fallidos

Cuando Castelli emprendió sus investigaciones, ni los filósofos ni los teólogos se ocupaban de la hermenéutica del arte. Tampoco los estudiosos de la historia del arte o de la estética se cuidaban de la teología o de la filosofía (acaso con la salvedad de los bizantinistas, obligados a abordar los temas, arduos pero necesarios, de la teología apofática, de la visión de lo invisible-inefable, núcleo de la teología del icono)[56]. También en este ámbito, *Lo demoníaco en el arte*, después de más de medio siglo de ausencia de las librerías (ahora se ha convertido en una rareza bibliográfica) y del debate en torno a la hermenéutica, aparece más que nunca como un milagro de intuición del objeto de estudio y de originalidad metodológica.

Las investigaciones «psicohistóricas»[57] de Aby Warburg, que en tantos aspectos anticipan y que hubieran podido acompañar e impregnar la profundización de Castelli, eran casi inaccesibles por la actitud de exclusividad hermético-esotérica que imperaba en el reducto de la «escuela» y del Instituto antes hamburgués, luego londinense (después de 1933): los obstáculos en torno a la circulación de las ideas y de los hombres, y el clima de sospecha y de entumecimiento ideológico, en años que se hicieron, con ritmo rapidísimo, ásperamente autárquicos, impidieron hasta la posguerra una verdadera circulación del complejo y originalísimo proyecto warburguiano más allá de las todavía restringidas fronteras de la historia del arte como disciplina.

De manera especial, en la Italia crociana[58] y anticrociana no existía aún ningún espacio cultural para que madurasen una actitud interdisciplinaria y una hermenéutica filosófica fundada en la exploración directa de los documentos. En abril de 1930, un espíritu vivaz y agudo de la altura de Giorgio Pasquali había publicado en la revista *Pègaso* un extenso retrato de Warburg[59], recientemente desaparecido (1929), lamentando la absoluta falta de atención hacia las obras del gran maestro, cuyo nombre empezaba a ser conocido sólo por la Biblioteca, a la sazón en Hamburgo. Pero, a pesar de su preciso, agudo y documentado enfoque de los principales temas warburguianos, que encauzaba de manera concreta la mención hacia los elementos dionisíacos y demoníacos en el arte del Renacimiento, nadie captó la excepcionalidad de aquella experiencia cultural. No la captó Castelli, que aún no había elegido la hermenéutica de la filosofía del arte como terreno de su preferencia. Pero tampoco la captó, habría que decir que increíblemente (si no nos viésemos obligados a plantear como hipótesis una exclusión intencionada por hostilidad explícita hacia el método warburguiano), un máximo especialista como Roberto Longhi, quien sobre Schifanoia, sus demonios y sus dioses publicaría, en 1933, una obra maestra como *Officina ferrarese*, que en la relación de sus fuentes bibliográficas prescinde de la decisiva aportación de Warburg. Sin embargo, Castelli no conoció a Longhi, estudioso que habría de seguirle siendo totalmente ajeno, como muestran las raras e interrogativas indicaciones del diario[60].

La ausencia efectiva de la obra de Warburg entre los años treinta y los sesenta del siglo XX, no sólo de la cultura italiana, sino de la europea (con rarísimas excepciones: la primera de todas, Ernst Robert Curtius), excluyó del debate científico, a todos los niveles epistemológicos, su refinado pensamiento en torno a la iconología, pero sobre todo sus investigaciones sobre las categorías de *Pathosformel* [fórmula del *pathos*] y de *Dynamogramm*

[dinamograma] (de las cuales no poseemos aún todos los protocolos y palimpsestos)[61]. Castelli no tuvo nunca noticia de la revolución warburguiana. Por así decirlo, se deslizó por su lado, con su infinita erudición iconológica y psicohistórica sobre los demonios y los ángeles, las ninfas orgiásticas y las posesiones diabólicas, los monstruos y las tentaciones de los ascetas y los místicos.

Sin embargo, ¡qué extraordinaria y trascendente afinidad en cuanto a los problemas y a los argumentos, aun dentro de sus antitéticas posiciones de fondo, se reconoce en los escritos de ambos! De aquí la condena warburguiana, consignada en el texto «terapéutico» sobre el *Ritual de la serpiente*, de la «civilización de las máquinas» que «destruye lo que la ciencia natural derivada del mito había conquistado fatigosamente: el espacio para la oración, transformado después en espacio para el pensamiento», con el codicilo de que «el teléfono y el telégrafo destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y el pensamiento simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la relación entre el hombre y el mundo circundante, crean el espacio para la oración o para el pensamiento, que el contacto eléctrico instantáneo mata». De ahí algunas páginas de Castelli sobre los «efectos de la técnica que tienden a generar nuevas impresiones cargadas de aquel misterio que los demonios del siglo XIII tenían para los fieles», con la conclusión, verdaderamente inesperada en un estudioso ideológicamente tradicionalista: «Hay un mundo luminoso de la técnica que no es menos evocador (quizá más) que el mundo luminoso de la luz solar y lunar[62]. Sin embargo, el encuentro resultó fallido también en este caso: las dos únicas menciones del nombre de Warburg en su diario[63] van ligadas al descubrimiento durante un viaje a Londres, a través de Frances A. Yates y Gertrud Bing, de la Biblioteca y sobre todo de la inmensa colección fotográfica, a la cual Castelli recurrirá ampliamente para reunir las casi doscientas láminas de *Lo demoníaco en el arte*.

Sólo tres años después de la aparición del libro de Castelli (1955) Jurgis Baltrušaitis publicaría su importantísimo libro *Le Moyen Âge fantastique*[64]. Pero Castelli contaba ya al menos, y podía revisarlos y hacer sus fichas, con los valiosos y ya clásicos repertorios iconográficos de Émile Mâle sobre el arte religioso en el Medioevo francés[65], así como las investigaciones de Waldemar Deonna sobre la génesis de las figuras monstruosas en la iconografía, de una erudición refinada y abierta a las perspectivas de la antropología y de la etnología[66]. Y la carga religiosa de las representaciones cristianas, el contenido intelectual y el valor semiótico —de signo que hay que ilustrar en su ocultamiento simbólico— que posee la iconografía cristiana, cuya gramática y cuyo léxico se extienden como un inmenso tapiz textual en un espacio de tiempo que abarca milenios, había sido sacado a la luz en decenales y eruditas investigaciones del ruso afincado en Francia André Grabar, que coronaría su carrera en el Collège de France[67].

No utilizó, sin embargo, la obra maestra de Mario Praz[68], compañero suyo en la Universidad de Roma, sobre todo porque en aquella oceánica y maravillosa biblioteca erudita, en la que por primera vez se habían abordado los temas de la oscilación del gusto y el *mal du siècle* como enfermedad espiritual y cultural de una civilización, se catalogaban esencialmente obras literarias modernas, y la investigación de Castelli se centró, por el contrario, en el arte religioso del humanismo en el norte de Europa. En el diario, el nombre del gran anglicista y comparatista figura siempre en relación con simples eventos académicos o mundanos. Contrariamente, en los libros de Praz, la atenta consideración de *Lo demoníaco en el arte* (por ejemplo, para la interpretación de la obra del Bosco a través del estudio de sus relaciones con la corriente religiosa del *Libre espíritu*)[69] da prueba de un estudio que supera el mero uso documental de las fuentes recogidas y examinadas por Castelli.

Para Castelli, la aproximación a la obra de arte no se agotaba en el filtro de la erudición, ni tampoco partía de él, que, por el contrario, le era preciso para sostener con solidez probatoria su acercamiento empático, su hermenéutica teológica. Ya en la primera nota del diario, en la que hay señales de un proyecto de lectura de una obra de arte (sobre el cual llama la atención Enrico Castelli Gattinara en su «Nota» a este libro), el 26 de diciembre de 1945, todavía entre los escombros y los restos de la Europa destruida, lo que impulsa la palabra y la mirada indagadoras es la emoción anee el objeto artístico no como un abstracto valor artístico, sino como sujeto vital, lleno de una verdad que cumple revelar, lo mismo que el primitivo, con su frágil presencia en crisis cultural, y el enfermo, con el secreto de su dolencia: como acto de significación *herméticamente* sellado y que por tanco hay que penetrar en profundidad por medio de la *hermenéutica*. El misterio del *sentido oculto* de la obra de arte (que es riesgo de no-sentido), del *sentido secreto* que hay que hacer salir, que hay que sacar a la luz, se resuelve sólo a condición de que la hermenéutica empiece a reconocer su fuerza de «símbolo», o sea (como explica este libro, con una expresión notabilísima ya mencionada) de «máscara» que, trabajando ritualmente al modo de Hermes, abriendo una gama de posibles interpretaciones, se ofrece como «una aclaración, no un modo de esconder», ya que con su «polivalencia [...] desenmascara la dirección única de un discurso que no querría dejar alternativas».

Entonces es ya de filosofía y de hermenéutica de lo que se habla, y de arte como episodio autónomo y pleno de la manifestación del pensamiento, como discurso filosófico:

> la filosofía debe *convencer* recurriendo a muchos medios [...]. He comprado reproducciones de cuadros de Jerónimo Bosco. Me interesa este flamenco de finales del siglo XV por sus fantasías enfermizas. Quiere convencer recurriendo al mundo íntimo de su sobreexcitada sensibilidad. *El discurrir de la filosofía tiene puntos de contacto con el arte del Bosco*[70].

Como para los «pintores-teólogos» revelados e interpretados por él, como para Eugenio D'Ors, el enamorado de la categoría del Barroco, también para Enrico Castelli la «evidencia» es qvidenciao, y el «arte de mirar» es redimido por la abstracción racional que lo sofoca: «No se comprende sin ver, y mucho menos se obtiene la visión sin la comprensión». También para a, filosofar es «pensar con los ojos»[71].

8. La impasibilidad, la Gracia

En los diversos ámbitos culturales que el libro de Castelli sintetiza, no hay que descuidar la tácita (aunque perceptible en una lectura estratigráfica) y doliente consideración del desastre contemporáneo, de la ruina de la historia y de la *nausée* que tal ruina genera, invitando al abandono, a la demoníaca *pereza* que ya no permite salir del desaliento.

Los antiguos ascetas del desierto cuyos escritos están recogidos en la *Filocalia* (pero que Castelli, si no me equivoco, no menciona) se dedicaron a largos y sutiles ejercicios iniciados en el arte de distinguir los espíritus, concentrados, rechazando el «vagabundeo mental» que disuelve el Pensar en la noria infinitamente engañosa del «pensamiento vagabundo», y resistiendo, inmóviles, el asalto del «demonio del desaliento, llamado el demonio meridiano», que es «el más opresor de todos» porque despoja de la esperanza: «El más pesado», pero también aquel que con sus desafíos en el secreto del silencio interior, «como compensación, y más que ningún otro, hace experta al alma»[72]. La llamada a la Gracia, que para Castelli es la única garantía para no sucumbir a lo demoníaco, se sostiene sólo con el ininterrumpido ejercicio espiritual que fundarnenca y refuerza la *impasibilidad*, forma de la *hesyjía* [vida sosegada, retirada] como tranquilo ensimismamiento, elección de *habitare secum* [vivir consigo mismo] en vigilante repulsa de los *logismoi* [pensamientos] vagabundos, moscas zumbantes y tentadoras, que Juan Clímaco denominaba «ratones es-

pirituales»[73], y con los que los pintores-teólogos pueblan las tentaciones frenéticas de sus santos ermitaños.

El acceso a la Gracia, sin embargo, es arduo, penoso: la inmovilidad protegida e impasible es resquebrajada, agredida por la náusea que produce la «escisión del ser». En *Lo demoníaco en el arte* uno cae de improviso en un báratro de páginas refulgentes, cortantes hojas de afeitar, hojas de Apocalipsis miniadas con un pincel encendido y violento, que representan también una *leçon de ténèbres* con luctuosas consonancias barrocas, una sufrida meditación sobre el presente histórico y sobre la ardua necesidad de «resistir», de seguir «esperando»:

> El demonio desencadenado se vale de lo horrendo. Anee lo horrible ¿es posible resistir? Éste es el problema. ¿Tiene sentido la esperanza? [...]
>
> Lo demoníaco desencadenado para conquistar la presa humana sabe que la máxima seducción es la de Ib abismal: lo horrible. *Abyssus abyssum invocat* [el abismo llama al abismo]. Lo monstruoso es su aspecto más destacado.
>
> ¿Seducción? Sí, seducir es atraer. Y cuando la unidad del ser humano es escindida de manera que las panes, si puede decirse así, son privadas de unión, los *sentimientos* se adhieren naturalmente a lo sentido. El ser de lo sentido, objeto del sentir, no puede diferenciarse ya del que siente, porque el que siente ha perdido su unidad de ser. Por tanco, la seducción es máxima; el objeto (el demonio) ha seducido al sujeto humano de tal modo que éste no conoce ya la manera de distinguirse del objeto de su sentir[74].

El horror a la escisión psicopatológica, a la indistinción entre humano y no humano, parece derruir todo edificio racional, y la esclavitud del demonio se confunde con la cárcel alegórica de un Yo asediado. El asedio es aquello por lo que se llora en las lamentaciones de Jeremías (*In tenebrosis collocavit me, quasi mortuos sempiternos; circumaedificavit adversus me, ut non egrediar* [Me dejó en oscuridad, como los ya muertos de mucho tiempo. Me cercó por todos los lados, y no puedo salir][75]) y en las de Job el solitario, asediado por tábanos materiales y espirituales, abandonado *absque ulla spe* [sin ninguna esperanza], la carne *induta putredine* [vestida de gusanos]. ¿Quién más asediado por el demonio que este

sepulcro viviente, cuya divisa es «soportar», esto es, «llegar al conocimiento de la realidad de la vida»[76], que este centinela en el puesto avanzado de la existencia que no cesa de clamar contra el cielo: *Militia est vita hominis super terram* [Brega es la vida del hombre sobre la tierra], en el límite supremo del conflicto con las tentaciones, anulado por la desesperación que le hace confundir al hombre y a la bestia, al Señor y al Tentador (*desperavi: nequaquam ultra iam vivam, parce mihi, nihil enim sunt dies mei* [abomino de mi vida; no he de vivir para siempre; déjame, pues, porque mis días son vanidad])[77]?

Siglos después, sentado a su mesa, servida no con monstruos horripilantes sino con rigurosas geometrías del *cogito*, el héroe fundador de la *episteme* racionalista moderna, René Descartes, será a su vez tentado por la más radical de estas indagaciones metafísicas en torno a lo demoníaco: «Ese demonio que me engaña ¿no podría también haberme creado?»[78].

9. Lo demoníaco y el mundo mágico

Tras salir de la conmoción de la guerra, Europa presenció también el surgimiento de la antropología cultural. La cultura italiana resistió: dos célebres críticas destructivas de Croce, en 1948, acompañaron a la publicación del *Mondo mágico* de Ernesto de Martino y de las dificilísimas *Structures élémentaires de la parenté* de Claude Lévi-Strauss. Castelli no conocerá a Lévi-Strauss hasta 1957, y será en su faceta diarístico-literaria de *Tristes tropiques*[79]. En los cuatro volúmenes de sus *Diari*, el nombre de Ernesto de Martino aparece solamente dos veces, y tardíamente, en los primeros años sesenta[80]. Es un auténtico pecado que no se haya hecho veinte años antes una comparación entre Castelli y la historia de las religiones y la antropología cultural, especialmente en la acepción demartiniana.

Me atrevo a conjeturar que este fallido encuentro hubiera podido enriquecer aún más su pensamiento, dialécticamente, in-

corporando aportaciones teóricas con un punto de vista ajeno al de la filosofía de la religión. A mi juicio, lo confirma al menos la sintética pero aguda anotación del 28 de julio de 1963: «De Martino habla del mundo como enfermedad (y añade: la enfermedad de los objetos)». La categoría de *mundo*, fundamental en el pensamiento de Ernesto de Martino, es más, hipostasiada por él como estructura categorial de lo real, es comprendida por Castelli con admirable precisión. Aún más amplia y profunda habría sido dicha anotación si hubiera podido conocer los apuntes preparatorios para la gran obra demartiniana sobre las modalidades esquizofrénicas del «delirio del fin del mundo» como disociación ontológica y sobre su relación con los «apocalipsis culturales»[81], obra que se vio interrumpida por la muerte del gran estudioso (1965) y que se publicó precisamente el año de la desaparición de Castelli (1977): «*Summa* de todo su pensamiento», dramático testimonio de una búsqueda del sentido de la civilización occidental y, todavía más en general, del sentido de la historia»[82]. La anotación citada está relacionada, con toda probabilidad, con la lectura de *Furore Simbolo Valore*, publicado el año anterior (1962), que contenía una extensa polémica contra las posiciones «irracionalistas» del pensamiento religioso, pero que desde el título debía llamar la atención de quien en 1956 había dedicado a *Filosofia e Simbolismo* un congreso en el *Arhivio di Filosofia* y diez años después publicaría un libro como *Simboli e immagini*, en muchos aspectos próximo a *Lo demoníaco en el arte*[83].

En *Il mondo magico*, libro fundacional del pensamiento demartiniano, el alcance de la fenomenología y del existencialismo no se hace explícito; sin embargo, actúa de forma tangible en la formación del universo teórico, en particular de las categorías de *presencia* y *mundo*. Las mismas categorías reaparecerán al cabo de los años, en el transcurso de las investigaciones para *La fine del mondo*, profundizadas con una reflexión más orgánica en torno al nivel ontológico de la crisis, gracias a una recuperación de Hus-

serl y de Heidegger y a un severo examen de Merleau-Ponty y de Sartre (sobre todo del primer Sartre, el de *L'être et le néant*, sobre el cual Castelli meditó intensamente, como atestiguan los *Diari*). Se puede por lo tanto conjeturar que también *Il mondo magico* hubiera podido ofrecer a Castelli más de una sugerencia para el planteamiento filosófico-teológico de la categoría de lo demoníaco.

De Martino se situaba en posiciones alejadísimas de las de Castelli, en muchos aspectos ideológica y metodológicamente antitéticas. En *Furore Simbolo Valore* hay un ataque durísimo a los puntos de vista favorables a la identificación de un momento irracional de lo sacro», es decir, que aspiraban a circunscribir ola experiencia de una alteridad sacra «cualitativamente diferente de la alteridad profana»[84]. Con un rechazo radical que afecta no sólo a las líneas de la fenomenología y del existencialismo, todavía vigorosas en la Europa de principios de los años sesenta, sino también a todo el horizonte cultural de referencia en el que había madurado la hermenéutica castelliana de lo sacro y del arte, De Martino concluía:

> Lo sacro no constituye una exigencia permanente de la naturaleza humana, sino una gran época histórica […]: pero, por muy extensa que sea dicha época, lo cierto es que estamos saliendo de día y que su ocaso se está consumando dentro de nosotros. El riesgo de una crisis existencial, la exigencia de simbolismos protectores y reintegradores forman parte indudablemente de la condición humana y por ende también de la civilización moderna: pero la técnica del horizonte metahistórico se ha vuelto inactual, por ello la civilización moderna está obligada a ordenar una sociedad y una cultura cuyo simbolismo exprese el sentido de la historia y la conciencia humanista sin recurrir a la ambigua política de las dos caras. […] La exigencia que más se advierte hoy es […] determinar cómo hacer compatible el simbolizar con la conciencia humanista y con el sentido de la historia[85].

10. El señor del límite, explorador de lo que está más lejos, héroe de la presencia

Evidentemente, las raíces de las categorías de lo *simbólico* y de lo *humanístico*, de lo *histórico* y de lo *metahistórico*, de lo *sacro* y del *eclipse de lo sacro* («o de su agonía, o incluso de su muerte»)[86], utilizadas por De Martino, se hundían en un humus cultural que no se puede comparar con el de Castelli, por no mencionar sus nociones de *símbolo* y de *mito* «como función simbólica que se injerta cribe crisis y valor»[87]. Sin embargo, al considerar la conquista de un sistema de «valores» históricos mediante una meditación mítico-ritual de carácter «simbólico», capaz de redimir el «furor» que periódicamente pone en peligro la civilización, De Martino admitía que «quien busca solamente lo humano, lo pierde, porque en lugar de ello encuentra lo infrahumano y lo antihumano; para encontrar el mundo, es preciso perderlo»[88]. Para la heterogénesis de los fines, una formulación cuasi aforíscica de este tipo podía llegar a despertar el interés de Castelli y hasta (salvando las astrales distancias entre las posiciones ideológicas) resultar comparable a algunas posturas hermenéuticas de *Lo demoníaco en el arte*.

Además, a partir de *Il mondo magico*, De Martino había vuelto a poner en tela de juicio el historicismo crociano reformulando, con valentía y originalidad metodológica, las categorías y el léxico fenomenológico y existencialista, hasta fundar una perspectiva antropológica del mundo mágico como momento de la historia del espíritu humano y auspiciar nuestro «retorno a lo mágico», encaminado a «mediar en el progreso de la autoconciencia de la cultura occidental»[89]. Hasta cierto punto, al ocuparse del estado mental denominado *latah* por los malayos y *olon* por los tungusi y reconocido en otras pobhciones etnnlógicas como un «sinpilar estado psíquico en el cual caen con gran frecuencia los indígenas, como si fuesen proclives a ello por naturaleza»[90], también De Martirio se lanza a enfrentarse con lo demoníaco como seducción de la escisión del ser, aun cuando su hermenéutica antropológica lo definía inmediatamente como categoría

histórica y no teológica. En el estado *olon*, De Martino distinguía un acontecimiento dramático, el apocalipsis individual y cultural de «una presencia que abdica sin compensación»[91]. Los tenlas de Castelli de la impasibilidad, la oración, la apelación a lo sobrenatural, la Gracia, no podían obviamente entrar en la clasificación historicista si no era como instrumentos mítico-rituales de redención cultural.

En un contexto de problemas y actuaciones y con una instrumentación conceptual, e incluso léxica, que no difiere de los de la psiquiatría fenomenológico-existencialista que por los mismos años suscitaba las reflexiones de Castelli, en el *Mondo magico* De Martino describe una categoría que, de forma más articulada, llegará a ser (sobre todo en libros como *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, 1958, galardonado con el Premio Viareggio de ensayística; *Sud e magia*, 1959; *La terra del rimorso*, 1961; el ya mencionado *Furore Simbolo Valore*, 1962) fundamental en su pensamiento: la *pérdida de presencia* [«perdita della presenza»], a la que sólo se podrá hacer frente, redimiendo un horizonte cultural de valores compartidos, mediante la revivificación y la nueva plasmación del drama a través de la magia:

> Todo acontece como si una presencia frágil, no garantizada, lábil, no resistiese el *shock* determinado por un contenido emocionante concreto, no hallase la energía suficiente para mantenerse presente en él, re-comprendiéndolo, reconociéndolo y dominándolo como contenido de una conciencia presente. La conciencia tiende a ir más allá de él, y por eso desaparece y abdica como presencia. [...] En el mundo mágico, el alma puede ser perdida [...], hay peligro de que el mundo engulla y anule. [...] Necesariamente relacionado con el peligro mágico de *perder el alma* está el otro peligro mágico de *perder el mundo*. Cuando [...] un cierto horizonte perceptible entra en crisis, el peligro lo constituye de hecho el desmoronamiento de todo límite: todo puede convertirse en todo, lo que es tanto como decir: la nada avanza[92].

La abdicación de la presencia ante la seducción del horror, de lo terrorífico como invasión del sujeto por parte de «un contenido emocionante concreto», y la anulación del Yo, son tratadas

por De Martirio de acuerdo con unos planteamientos psicológicos y antropológicos que no difieren de los filosóficos con los que Castelli aborda (como he mencionado hace poco) la «escisión» de la «unidad del ser humano» ante lo *tremendum* («el ser de lo sentido, objeto del sentir, no puede diferenciarse ya del que siente, porque el que siente ha perdido su unidad de ser»). Si el soplo del viento que brama contra la identidad en peligro en el estado don es para la frágil presencia del individuo una amenaza aterradora, un peligro de anular, de confundir y borrar, los únicos que podrán «leer en este "más lejos" del viento», «identificar la forma que atormenta su realidad», en fin, «restablecer el límite que haga que el ser esté presente en el mundo», serán «los señores del límite, los exploradores de lo que está más lejos, los héroes de la presencia»[93].

Aun cuando pueda parecer escandalosa (pero tal vez *necesse est ut veniant scandala* [es necesario que haya escándalos], para entender mejor la dinámica ubicación histórico-cultural de una experiencia de pensamiento), no me parece inadmisible la ecuación, que es paralelismo funcional, entre el «mago», estudiado por Ernesto de Martirio entre las más diversas poblaciones de acuerdo con un criterio etnológico, intérprete y dominador del viento, de la Nada que avanza, protector simbólico de la realidad del apocalipsis, y el «pintor-teólogo», artista y filósofo, moderno intérprete del asceta antiguo, que Enrico Castelli saca a la luz en el arte humanista del norte de Europa, capaz de enfrentarse por sí mismo y por nosotros con lo diabólico a través de lo simbólico, centinela impasible —en su compuesta e inexpugnable morada interior— contra la irrupción aniquiladora de lo demoníaco. También él es señor del límite, explorador de lo que está más lejos, héroe de la presencia.

11. La luz de la Gracia

Sin embargo, en el horizonte claustrofóbico y al mismo tiempo disuelto de lo demoníaco interpretado por Castelli como ca-

tegoría filosófico-teológica, *lo Terrible ha acontecido ya*. Lo que *está más lejos* no se domina, no se reduce ni se racionaliza. «Si todo es *inteligible*, nada es *comprensible*, porque lo *comprensible comprende*, esto es, abarca más»[94]. Está inspirada por el demonio tentador toda tentativa consoladora de dar sentido a lo insensato, de reconducir a Razón «lo que sucede», el Acontecimiento. Ante las imágenes trazadas por el caos inaferrable de la vida individual, por la historia azarosa de los individuos y de las colectividades, que de repente se borra convirtiéndose en polvo y en olvido, es terrible para el hermeneuta «el suplicio de resistir a lo que no tiene sentido, o que tiene un sentido inicial. Porque ese sentido inicial es verdaderamente demoníaco: nos lleva al umbral de la comprensión, nos deja allí y nos empuja a terminar lo que no se puede terminar». Tampoco se ofrece ninguna posible redención mágico-ritual, ninguna perspectiva de nueva plasmación histórico-cultural del *Dasein* en crisis.

El existencialismo cristiano de Castelli, en contacto con los feroces «pintores-teólogos» del humanismo del norte europeo, padece el desgarramiento[95], se colorea de tonalidades nocturnas, absolutas, alegóricas, extremistas, de septentrión atormentado por los conflictos de la conciencia. El choque entre los dos Enemigos ontológicos es ensordecedor, de cosmogonía primordial. Y jamás la colisión universal se reduce a la donosa psicomaquia de teatro de marionetas de las conciencias individuales de cierta casuística jesuítica. La metamorfosis corrompe dos épocas, dos mundos, un norte y un sur del alma y de la civilización. «En una sociedad en la que los hombres empezaban a perder su individualidad para convertirse en *masa*», las caídas en la vorágine y los salvamentos milagrosos son al mismo tiempo individuales y colectivos:

> Existen dos hundimientos posibles: e} satánico (el engaño eternizado: la condenación) y el angélico (el desengaño, que sólo a través de la Gracia se puede lograr). Dos abismos: el de la negación sin límites y el de la afirmación absolu-

ta. De aquí la lucha y la obra apologética que emprende el pintor-teólogo. Las potencias de la nada traman para que no se corte la flor; traman a favor de la *nada*[96].

Únicamente el sol de la Gracia, en la hermenéutica de Castelli, que se asoma a los «dos abismo» pascalianos, ofrece un «medio» para salvar de lo demoníaco al hombre desgarrado, extraviado en las tinieblas de la ambigüedad y la fragilidad del interpretar, irrazonable en su recorrido desmesurado hacia la razón como instrumento de «medida» de la alteridad, el Nadie cuya experiencia de desamparo existencial es transcrita y sublima da en el arte de los «pintores-teólogos» convirtiéndose en acontecimiento artístico-espiritual:

> El *delirium* es la consecuencia de lo tremendum. Ya no se puede comunicar. El asalto infernal de lo horrible ha logrado su objetivo. No hay invocación posible.
>
> La seducción es completa.
>
> ¿Las vías de la razón? Ilusorias [...]
>
> Es el momento lúcido del *delirium* condenatorio. Al volver a entrar en sí mismo por las vías de la razón, el hombre encuentra a Satanás. Es razonablemente demoníaco. Las vías de]3 razón pura no conducen más que a la pura razón, que no tiene razón para encontrar otra cosa más que a sí misma.
>
> Sólo la Gracia *medicinalis et elevans* salva al hombre. El hombre que quiere la Gracia, se entiende, el hombre que la llama. La invocación es el instrumento principal para la salvación. No habría salvación si la luz de la Gracia no socorriese en el momento del peligro. El don de la Gracia es una seducción sobrenatural que mantiene la unidad de la conciencia y del sentimiento. [...] La tentación de lo monstruoso es insuperable si uno quiere desafiarla. [...]
>
> Los eremitas que nos muestra la iconografía sacra del medioevo y del Renacimiento lo saben, No combaten con los monstruos. Son impasibles. La luz viene de lo alto[97].

La luz de la Gracia contra la efervescencia de la imaginación, contra el desencadenamiento de la fantasía en quimera. El pensamiento desenfrenado en la disipación de las formas pierde la relación con la Gracia: en parte porque en él se disuelve el sentido de la relación entre esas formas y lo que, reconociéndola en la

cultura manierista, cuya revalorización e interpretación están muy ligadas a las investigaciones de Castelli, Robert Klein denominó «l'essence intelligible de l'œuvre»[98]:

> La diferencia entre capricho y pensamiento [...] es manifiesta; basta echar un vistazo a dos figuras opuestas: el hombre que fantasea sentado en una antecámara, y en el cual la actividad de la imaginación es revelada por los movimientos automáticos del pie o de la mano, y, por el contrario, el hombre que medita o contempla, absorto sin ningún gesto ni contracción[99].

Los principios establecidos por una secular tradición ascética educada en la *distinctio spirituum* [diferenciación de los espíritus] para proteger y exaltar las potencias del alma[100] parecen disolver asimismo la dialéctica que opone razón y sentimiento, inteligencia y abandono, imaginación e inspiración. Se vuelve así a la sutilísima consideración de Simone Weil (estudiada a fondo por Castelli en los meses en que dio los últimos toques a *Lo demoníaco en el arte*)[101], que ha dedicado al desafío cósmico entre *pesanteur* y *grâce* algunas de sus páginas más intensas y fulgurantes. En ellas, creo que recuperando también la reflexión de Pascal acerca de la «Imagination» como «maîtresse d'erreur et de fausseté» [maestra de error y falsedad][102], Weil conmina a una condena sin reservas de la imaginación, interpretada desde una secular cultura neoplatónica como fuerza creadora del espíritu, y que ella, por el contrario, replantea como amenaza al advenimiento de esa Gracia que podría descender luminosamente de lo alto colándose por las hendiduras ontológicas del Yo: «L'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce» [la imaginación se esfuerza continuamente por tapar todas las grietas por donde pudiera pasar la gracia][103].

12. Las regiones «del medio»

Merece meditarse el hecho de que los años horribles de la locura dictatorial, de la irracionalidad racista, del holocausto, del conflicto mundial que barrió Europa como un apocalipsis, y lue-

go los de la trabajosa vuelta a un diálogo entre las culturas hasta poco tiempo antes aliadas en un delirio de omnipotencia o, por el contrario, opuestas por una hostilidad igualmente demencial, sean aquellos en que, mientras se difunde el pensamiento heideggeriano y la fenomenología y torna forma el existencialismo francés, Enrico Castelli va elaborando lentamente hasta construir «su» categoría de lo demoníaco y encuentra una «manera» de sublimarla elevándola de lo vivido al pensamiento, de la existencia a la palabra. Lo hizo partiendo de una intensa experiencia teológico-filosófica, de una meditación constante sobre las grandes corrientes del humanismo antiguo y moderno, y renunciando a cualquier reducción a una reconstrucción de la historia de las ideas o de las mentalidades, moviéndose en el marco de una hermenéutica del arte religioso.

El primer paso obligado consistía en forjar un léxico y un estilo adecuados para dar cuenta de un complejo pensamienco filosófico. El duelo de Castelli con su *Genius-Daimon*, al que se acerca y del que se aleja, persigue y confina, dio vida a un personalísimo e inconfundible estilo de filosofar, coincidente con una forma de pensamiento e incluso con una forma estilística, con un estilo de escritura.

Para medir su *Genius*-demoníaco apropiándose de él, para medirse con él sin dejarse usurpar, Castelli se hace eremita en el desierto del pensamiento, se va a vivir en esas vertiginosas zonas del espíritu que Kierkegaard, filósofo para él valioso y querido, denominaba «categorías del confinium»: regiones «del medio» donde

> el pensamiento está solo consigo mismo, para experimentar la extrañeza de la lengua colectiva y la lejanía del mundo de todos. Más que lugares, estas regiones son situaciones mentales, crisis, experiencias extremas: en las que el secreto «actúa sufriendo», conoce distanciándose, en los antiguos estados de ánimo de la ironía y de la melancolía, en los nuevos lances psíquicos de la angustia y de la desesperación. «En medio» no habitan hechos ni ideas, sino solamente «el vórtice primigenio» y formas vacías: posibilidades y relaciones entre posibili-

dades, instituidas a su arbitrio por el pensamiento, «diez o veinte cada vez, en un instante». Sin embargo, es allí «en medio» donde la experiencia concreta, irrepetible, del individuo debe resignarse a morar[104].

Estableciendo su morada en el *confinium*, lugar mental, «en medio», lejos de la pura abstracción del pensar «filosófico» y de la concreta y puntual exégesis «histórico-artística» de los textos pictóricos que recoge y estudia, Castelli experimenta lo demoníaco como categorización de una crisis al mismo tiempo existencial y cultural, afrontada con *instrumentos de pensamiento expresados en un acontecimiento artístico*: desde la primera fase de este libro, lo demoníaco es el «*no-ser* que se manifiesta como agresión pura: lo trastocado»[105].

Como he dicho, mientras asume forma y cuerpo el proyecto de *Lo demoníaco en el arte*. la lección de Castelli se torna ética y estilo de pensamiento y, en concordancia, estilo y ética de escritura. Se perfecciona de tal modo la adhesión al ideal existencialista de una programación asistemática, de una *indagación cotidiana* que, *ensimismándose* en la búsqueda, introduce en ella una perspectiva sin alienarse en el objeto (dado que esto significaría aceptar el trastocamiento de lo demoníaco). Según la divisa de José Ortega y Gasset, que Castelli asume, «la perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización»[106].

13. La indagación cotidiana

Renunciando a lo que con Hegel, Merleau-Ponty y Foucault podríamos definir como la *prosa del mundo*, expresión y garantía de la solidaridad dialéctica entre signos y sentido, la hermenéutica de Castelli, mirando en perspectiva su huidizo objeto, lo *tremendum*, lo horrible, o «la máxima seducción», da de lo abismal»[107], se ensimisma en él, aun esforzándose por mantenerse indemne: y así la prosa del mundo se abigarra, se *fragmenta*. La tensión alusiva y aforística, *hermética*, de la prosa de Castelli, pr-

óxima a la *concinnitas* [ordenada brevedad] sapiencial de la emblemática de la era barroca (y que se podría demostrar analizando los frecuentes juegos de palabras basados en el paralelismo, en el quiasmo, en el tropo), refleja la inquietud de su *búsqueda en el límite*. El límite es a menudo superada por la búsqueda, que va a desterrar la Categoría en la diseminación de las formas, en ese Más Lejos que es la región «en medio» donde sin defensas mora, irrepetible, la experiencia concreta del individuo, el kierkegaardiano Cada Cual: que es el alegórico Cada Uno, la «multitud» de Cada Uno, «preludio al *todos*, esto es, a *nadie*» (ya que si «"Cada Uno" es culpable, "Nadie" es culpable»)[108]. Ninguno, San Nadie, el Sanct Niemand de Hans Holbein, «responsable de la pérdida de los significados de las cosas de todos los días»[109]: otra figura central en la hermenéutica castelliana del arte.

El espíritu «ningunal» ha quebrado ahora la pulida prosa del Filósofo. No se trata ya del fragmento romántico, imperfecto y sin embargo completo, elegido como expresión de poética según el principio schlegeliano de que «muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos», mientras que «muchas obras de modernos lo son al nacer»[110]. En *Lo demoníaco* nos encontramos ante la seducción de lo horrendo, irresistible. La hermenéutica, al medir el Más Lejos, debe equilibrarse entre lo diabólico y lo simbólico, entre soldadura y resquebrajamiento del signo y del sentido: aquí el tema se refleja en la forma, la oscuridad y el desmenuzamiento del pensamiento parecen reflejar, a porfía, la forma de lo deformado.

No es sin motivo que el núcleo genético de *Lo demoníaco en el arte*, e incluso la redacción «a la primera» de algunos párrafos que después habrían de injertarse pragmáticamente en el cuerpo del texto, hagan su aparición en las páginas de los *Diari* entre los años cuarenta y cincuenta, como purísimos diamantes inmersos en un oscuro e inmenso depósito memorial de pequeñas y hasta mínimas anotaciones de tipo diarístico, de lecturas y de encuen-

tros, de proyectos, de desmesurados trabajos organizativos. La investigación científica se transcribe, de una manera existencialista, en *hermenéutica de la vida* y de *lo que le falta*, en *indagación cotidiana* sobre lo demoníaco que impregna en los gestos, en la alienación, la existencia de Cada Uno.

A esta luz, antes y más que como interpretación del Objeto, la hermenéutica se muestra como *«interpretación» del sujeto*: como su «ejercicio espiritual», mirada crítica que, enseñando (según la divisa kafkiana) a «verse a uno mismo como una cosa extraña», se mira en primer lugar precisamente a sí misma y de este modo, mientras «mide lo que le falta», consigue *ensimismarse*. Una vez que se ha ensimismado tanto en la acción interpretativa que llega a «olvidar lo que se ha visto», para «conservar esencialmente la mirada» (por utilizar una vez más la altísima consideración de Kafka hacia su verdadero objeto, que es el *interpetar*), se desvelará que el acontecimiento central de la hermenéutica coincide con la sorpresa y el descubrimiento de volver a entrar en uno mismo para *con-medirse en el acto de la medición*. Hermenéutica, entonces, ya no significará sólo *entender*, sino *entenderse*; no sólo mene, sino *verse viendo, verse viéndose*: el paradigma visual permite profundizar en la reflexión sobre los «mecanismos reguladores de la actividad mental y psiquica», abriendo «una interrogación más amplia acerca de los procedimientos de la representación identitaria»[111].

Las primeras y elevadas meditaciones en torno a una *hermenéutica espiritual del arte* le son dictadas a Castelli por las visitas a diversos museos del norte del Europa, donde se conservan los cuadros de aquellos que en *Lo demoníaco en el arte* define osadamente como «pintores-teólogo». Lentamente se iluminan las dimensiones categoriales filosófico-artísticas que serán posteriormente evocadas y coordinadas alrededor de la categoría-guía de lo demoníaco. En Ámsterdam, el 14 de agosto de 1948, después de haber visto los cuadros del museo de Múnich (Brueghel, Me-

mling, Grünewald, Altdorfer, Durero), da un paso iniciático hacia la ascensión espiritual:

> Altdorfer me ha dado la viva sensación del color y de las posibilidades de una combinación de tonos en la evocación religiosa.
>
> La evocación religiosa en la forma artística pictórica difícilmente se puede separar de una exaltación de los tonos. Si el personaje está solo, perdido en sus vestiduras, aislado por la aureola de oro si es un santo, la exaltación de los colores puede hacer el milagro de la elevación espiritual. […]
>
> Si se meditase más sobre lo *inacabado*, muchas actividades se planificarían de otra manera. No hay motivo serio que nos empuje hacia el arte puramente acabado, pero no hay motivo serio que nos obligue a renunciar a ello.
>
> La posición del artista no se puede separar de la del sanco. Desarrollar el tema[112].

Así, en Colmar, en febrero de 1940, ante Schongauer y Grünewald, maduran como *fleurs du mal* rasgos enteros que confluirán, tres años después, en los capítulos IV y V de la primera parte, «La seducción de lo horrible» y «Lo caprichoso y lo horrendo». Castelli, con una sola y aparente cesión estética que pudiera recordar algunos leves movimientos de danza de Roberto Longhi, se deja acunar por el ensimismamiento, reconociendo un ritmo oculto y un entramado musical en la aproximación hermenéutica al mudo misterio de la obra:

> Aprehender la línea, esto es importante: es vivir la experiencia artística.[…] Y la obra se ha descompuesto. Es el secreto de las variaciones de un tema en música. Descompuesta hasta la obsesión: un modo de percibir lo sacro.

Algunas reflexiones son cinceladas ya en bulto redondo, plasmadas con la afilada perspicacia y la lucidez fascinadora que les permitirá trasplantarse sin apenas cambios al libro:

> En el examen de lo caprichoso se agota una existencia: todo agotamiento de existencias no reales (lo caprichoso es lo posible) da lugar a lo *monstruoso*. Lo infernal de una vida es el sentido de lo posible no realizado[113].

Poco a poco, en el magma móvil flotan y se enfrían, condensándose y petrificándose, todos los capítulos, articulados en el elíptico de unos análisis categoriales (primera parce) y una fenomenología hermenéutica, aplicada a los grandes pintores flamencos (segunda parte), unidos a los instrumentos fundamentales de indagación (el valioso comentario a las ilustraciones; los documentos sobre el *Ars moriendi* y sobre el Códice Antonita, del cual se conserva copia en la Laurenziana de Florencia; el registro de las fuentes; reordenadas y completadas, las notas llenas de reflexiones importantísimas, surgidas del intercambio frecuente con los estudiosos con los que se reunió para profundizar en el problema, y con sus obras). Finalmente, se prepara la publicación, demoníaco momento de cotejo entre la hipótesis y el resultado, entre la hermenéutica y su recepción.

Mientras el libro toma forma, el diario registra notarialmente los altibajos humorales del encuentro con los lectores elegidos. Tres anotaciones sucesivas (24, 26 y 29 de noviembre de 1948) cierran la mención del «juicio entusiasta» de Apolonio sobre *Lo demoníaco* y del envío del original a Einaudi «para su posible publicación», y de la entrega de otro ejemplar a Abbagnano[114]. Pero la hipótesis sería archivada por Cesare Pavese, a la sazón director editorial de la casa turinesa, por lo demás atentísimo a la investigación en torno a lo simbólico. Negativa, hasta deprimente»[115], es, en junio del 49, la reacción de Ugo Spirito a la lectura del capítulo «El desgarramiento». Causa del rechazo es el estilo «harto difícil» de Castelli, su ardiente y hermética prosa, atormentada por la prolongada frecuentación de lo demoníaco.

14. El paso imperioso de un *lanternarius* espiritual

Sustraído a los procedimientos de la clara argumentación dialéctica, inmerso en el fluir paradójico, contradictorio, de la vida desnuda, el enunciado fulmina, se hace diabólica materia de fuego. La «manera» aforística y a menudo también apodíctica de la expresión, el «modo» acelerado y ágil, sustituyen al lento y me-

tódico protocolo típico de la demostración persuasiva. En la escritura de quien, como él, proyectaba conquistar «la cultura del silencio% deseando que lleguemos a ser «lo bastante cultos para callar»[116], las Rases brotan, como finamente ha destacado Xavier Tilliette, «à l'improviste», igual que en el diálogo personal explotaban «ses questions à l'emporte-pièce, par quoi il cherchait, comme la torpille socratique, à paralyser l'interlocuteur» [sus preguntas incisivas, mediante las cuales buscaba, como el torpedo socrático, paralizar al interlocutor][117] (de este jaque mayéutico al interlocutor queda alguna complacida huella también en los *Diari*).

Socrático y barroco, filósofo y artista, Castelli conquista una «forma estilística propia hecha de *desdén* y de solemnidad. Su prosa tiene un movimiento atrevido y ardiente, hecho de arranques emocionantes y de retenciones meditativas, de fulmíneas incursiones más allá de la trinchera del sentido común. Muchas veces se tiene la sensación de que se erala de un pensamiento surgido verdaderamente con una forma teatral, como una secuencia de dichos ingeniosos: exactamente como sucede con *Lo demoníaco*, primero «puesto en escena», luego «traducido» a texto científico. Perentorio por no ser predatorio, el estilo de la escritura de Castelli es idéntico a su andar, que Tilliette toma del recuerdo de sus frecuentes paseos juntos, a los que Castelli, filósofo griego o humanista nacido por casualidad en Piamonte en la época moderna, dedicaba el tiempo y el esmero con que el texto mide el nacimiento del pensamiento y de los afectos:

> *Jusqu'à un âge avancé, le comte Enrico Castelli-Gattinara avait conservé, en dépit d'une jambe raide, l'allure et la démarche d'un noble piémontais. Il était de la race des condottières, ou des rebelles du Risorgimento. Né pour commander, il devait être impérieux* [Hasta una edad avanzada, el conde Enrico Castelli-Gattinara había conservado, a pesar de un pierna rígida, el aire y el paso de un noble piamontés. Pertenecía a la raza de los condotieros, o de los rebeldes del Resurgimiento. Nacido para mandar, tenía que ser imperioso].

Es el paso ágil y decidido, discreto y valeroso, del Copista fiel que osa mirar hacia delante como el Profeta, alegórico lampadóforo del pensamiento, semejante a «aquel que va de noche,/que lleva luz detrás y no se sirve de ella» (*Purgatorio*, XXII, 67-68), *lanternarius* [portador de lámpara] espiritual salido de las investigaciones de Deonna, gracias a Ossola, como una señal en el sendero en la que podemos confiar y que, iluminando para nosotros la tradición, la encamina (tíos encamina) hacia el futuro: el *genius* que «lorsque la fête est finie, précède encore et éclaire le pas incertain, sur un sol mal connu, des convives qui rentrent, sans savoir d'où» [cuando la fiesta ha terminado, sigue precediendo e ilumina el paso inseguro, sobre un suelo mal conocido, de los invitados que regresan, sin saber de dónde][118].

La prosa fragmentaria y antidialéctica de *Lo demoníaco en el arte*, aun alejadísima en la tradición de los presupuestos teóricos y de las formas lingüísticas, me recuerda (por mera afinidad: en parte porque permaneció ignoto para Castelli) al Benjamín alegórico, apocalíptico, del *Origen del drama barroco alemán*, del *Passaqen-Werk*. Reléase la «Introducción» al presente libro:

> Mientras que en lo simbólico, la obra se muestra acabada y el proceso que ha llevado a la conclusión expresada por el símbolo no aparece; en lo alegórico se ilustra, por el contrario, su desarrollo. La alegoría de la guerra es, por ejemplo, la representación del acontecimiento (la batalla); el símbolo es la destrucción.
>
> [...]
>
> A diferencia del símbolo, la alegoría tiene en cuenca unos elementos que son fundamentales para la acción viciosa. Es una descripción de las condiciones, no una puntualización de la esencia final. Se podría decir: la historia del proceso, no su conclusión[119].

Y Benjamin, en el célebre pasaje del *Origen del drama barroco alemán* en el que establece su teoría de la alegoría:

> Si con el drama entra en escena la historia, lo hace en cuanto escritura. Ante la naturaleza está escrito «historia»: en los caracteres de la caducidad. La fisono-

mía alegórica de la historia-naturaleza, que el drama lleva al escenario, está realmente presente en la forma de la ruina. Con ella, la historia se ha reducido tangiblemente a escenario. Las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que son las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina[120].

El *simbólico* Castelli y el *alegórico* Benjamín, en su meditación sobre la Historia y sobre las ruinas irremediables, reconocen y admiran, impasibles, las caducas astucias seductoras de lo demoníaco.

15. El estilo Castelli

Así, ondulando y estratificándose y buscándose a sí mismo entre diario y teatro, filosofía y cine, reflexiones sobre el arte y la novela, psiquiatría y teología, hermenéutica y cálida charla con los amigos, nace y madura el *estilo Castelli*, su *manera* de pensamiento-individuo.

El estilo Castelli llega a su culminación, haciéndose en verdad «impérieux», en este libro, que representa la obra maestra de una vida, el momento más alto e intenso de una meditación en torno al *pensamiento del arte* y a una posible hermenéutica de dicho pensamiento, entendidos como reflexión, tanto en torno a la experiencia espiritual condensada en la obra artística como en torno al arte (en especial el arte religioso) como «manera» del pensamiento, «modo» de la manifestación, diferente, pero no menor, del *pensamiento de la filosofía y de la teología*.

Corrado Bologna

Lo demoníaco en el arte

Ubi Spiritus Domini, ibi libertas
[Donde está el espíritu de Dios, allí está la libertad].
San Pablo
II Corintios 3, 17

Maxima temptatio est non temptari
[La mayor tentación es no ser tentado].
Gerhardt Groote

Premisa

El título «El significado filosófico de la tentación en el arte» tal vez hubiera respondido mejor al contenido, de no ser porque el carácter restringido de la tentación que hemos examinado aquí, la tentación demoníaca como intervención directa de las potencias del mal, nos ha llevado a preferir «El significado filosófico de lo demoníaco en el arte», título más amplio y menos equívoco.

Dada la naturaleza de este estudio, que se limita al análisis de la obra de artistas-apologetas, vinculados a corrientes teológicas y religiosas en general, no se ha tomado en consideración la producción artística desde finales del siglo XVI en adelante.

Este libro no pretende ser un estudio de historia del arte, sino la interpretación de unas doctrinas realizada por unos artistas que se sirvieron de su arte para defenderlas.

En la selección de las ilustraciones se han excluido casi por completo las representaciones de Infiernos y Juicios Universales. En obras de este género no aparece la naturaleza de la tentación. Las que, de forma excepcional, se han publicado aquí tienen la única finalidad de poner de manifiesto algunas figuraciones demoníacas como confirmación de las tesis que se sostienen.

Introducción

Se ha perdido para siempre el ser cuyo principio y fin son imposibles de indagar. Lo demoníaco es el *no ser* que se manifiesta como agresión pura: lo trastocado.

La pura agresión que padece el santo de los pintores alemanes cuando es arrebatado en un círculo de monstruos. Pero ¿es padecer? Sí, en tanco que se ve obligado a apelar a lo demoníaco, es decir, a pedir gracia (la oración como súplica de socorro extraordinario); no, puesto que la condición del santo es tal que el ímpetu demoníaco se rompe alrededor del halo de la santidad, que constituye una barrera impenetrable.

En definitiva, el tormento y la tentación son, en la representación del artista, la misma cosa: La atracción por el vacío es el vértigo que se apodera de nosotros cuando ya no sabernos dónde aferrarnos. ¿Y si la barandilla es baja, la calle, un callejón y la pared vertical? ¿Y si no hay salientes a los que agarrarnos? Entonces es el abismo lo que nos arme, aunque signifique el tormento. Cuidado: los salientes físicos de la naturaleza sorda cuentan poco, pero esos salientes físicos que son los brazos de nuestros semejantes son decisivos. Si los brazos no abrazan, rechazan. El aislamiento es condenatorio. Ta tentación es el sentimiento abismal de la soledad: para vencerla no hay más que un camino: participar de lo divino. Sólo a través de la participación en lo divino tiene sentido comunicar. El comunicar sin remitirse a Cristo es creer en una capacidad que sólo lo demoníaco puede insuflar. «Serás como Dios si comes el fruto del árbol de la ciencia del

bien y del mal», es decir, si te confías a la técnica que te permite unirte a los demás y construir tu mundo. El consejo de la serpiente.

Ésta es la seducción de lo demoníaco, del demonio. Pero éste es precisamente lo definitivamente inconsistente, es decir, lo monstruoso, es decir, lo que aparece sin que se pueda vislumbrar el origen de su aparición, que es el fin de su aparición: lo que no tiene naturaleza, ya que en cuanto se intenta aprehender su naturaleza, ésta se transforma en otra, y ésta otra en otra más, y así hasta el infinito: lo que no es *posable*, lo que no se puede posar y, por lo tanco, mucho menos *reposar*.

Todo el arte que trata de representar de uno u otro modo la tentación de lo demoníaco reproduce este sentimiento de lo horrible indefinido; el sentimiento de algo que no tiene naturaleza, o incluso algo peor, algo que está definitivamente desnaturalizado[1].

De aquí las representaciones de la doble o triple cara; los demonios de los grabados alemanes del siglo XV tienen codos, o casi todos, doble cara. Allí donde en el cuerpo humano está situado el órgano de la reproducción aparece un rostro; otro en la espalda; un tercero a la altura del estómago. En ocasiones también las rodillas son una cara. Y los pequeños diablos que rodean al monje tentado son quizá la representación del ser que tiene un rostro que no se corresponde con la naturaleza misma del rostro.

Esta bifacialidad o trifacialidad no es otra cosa que un modo de representar aquello que carece de la posibilidad de expresar algo consistente, puesto que es solamente la aparición de una cara. Anticipación alegórica de la multitud. Preludio al *todos*, esto es, a *nadie*.

El demonio es representado como la inconsistencia de la naturaleza humana o bestial, en cuanto que la bestia no es más que un aspecto del ser humano, es decir, un ser corporal sin inteligencia,

pero con pasión, y pasión por la destrucción. La bestia que aterra: el ímpetu del toro cegado, la ferocidad como acto que tiende a desmembrar, a deshacer, a hacer de modo que alguna cosa ya no exista.

Por otra parte, fuera de la lucha el demonio no existiría. Su existencia está ligada al intento de asir estrechamente. Es la lucha eterna. Uno de los ejemplos más impresionantes de este aferrarse pan conquistar un alma lo aporta un escultor alemán de finales del siglo XV del que sólo conocemos un monograma: H. L.[2]

La lucha con el ángel que lleva la balanza con las almas es espantosa. El monstruoso ser satánico de cuerpo humano y probóscide elefantina trata de inclinar la balanza hacia sí, con los músculos contraídos por el esfuerzo decisivo, pero ese esfuerzo es lo que reduce al demonio a su soledad, pues lleva a cabo una obra que lo engaña. El engañador es el engañado por su propio engaño, y las patas caprinas se enlazan inconscientemente al brazo de la balanza que porta un alma sencilla, simbolizada por un amorcillo ingenuo con los brazos abiertos en un gesto de pura confianza. Vence la inocencia. El monstruo es dividido en dos; como si tuviese una bisagra en el vientre, la espalda se abre a la altura de la cintura y los intestinos salen fuera en una maraña de la que huye un pequeño diablo alado. Emblema de la derrota.

Lo sacro aparece, en el arte que presenta la tentación máxima, como el ser que transfigura al santo en el éxtasis producido por un modo de consumar la Gracia.

Para representar el estado de Gracia en su máxima intensidad, el artista no puede más que rodear la representación física del santo con una representación de lo que es *desgracia pura*; y la desgracia puede ser la seducción.

Raras veces, en las innumerables tentaciones de san Antonio[3], hallamos los símbolos de los pecados capitales: gula, luju-

ria, ira, etcétera. Son los objetos sensibles puros, y ante la sensibilidad es posible la lucha.

Siempre se puede rechazar la lujuria y la gula. Pero ¿cómo rechazar lo que no tiene consistencia, lo que no es propio de la naturaleza humana, aunque sea exageradamente prepotente?

No tenemos, en efecto, a la mujer desnuda que se presenta ante el santo para tentarlo, tal como aparece en el arte del siglo XV, y de los anteriores. Los desnudos del Bosco no son tentadores, son símbolos. Cuando la mujer desnuda, alegoría de la lujuria, se manifiesta en los lienzos de los pintores de los siglos XVII y XVIII[4], el motivo teológico y filosófico ha decaído ya, y se pinta por pintar y no para representar una experiencia religiosa y un sentimiento común a la categoría de los indagadores de las cosas divinas.

También en el arte del siglo XV y de principios del XVI, tenemos, es cierto, al demonio vestido de mujer; Lucas van Leyden, Nikolaus Manuel Deutsch y otros lo pintan como una mujer ricamente vestida que no exhibe ningún gesto de seducción femenina. No es la feminidad, sino el símbolo de la vanidad. Lo que se muestra es una manera de representar la inconsistencia, la forma vacía.



48. Escuela de Lucas van Leyden,
Las tentaciones de san Antonio.
Dresde, Gemäldegalerie.

La mujer-demonio tiene a menudo en la mano una especie de cáliz, cerrado, que está ofreciendo al santo: símbolo del recipiente vacío, que no contiene nada, y que es al mismo tiempo cáliz de todos los males. Es el ofrecimiento de la *nada* hecha por una *nada*, esto es, por una vestimenta, una pura vestimenta, por medio de una pum sonrisa —que no una sonrisa pura, pues nada tiene de lascivo el rostro de la mujer-demonio de los pintores de las tentaciones de san Antonio[5]—. En Manuel Deutsch[6] es casi una figura tizianesca: las manos cruzadas sobre el vientre, el traje de terciopelo rojo formando pliegues y suntuosamente orna-

mentado de oro, la mirada estática, los cabellos rojizos cubiertos por una cofia y con un sólo un rizo cayendo sobre la mejilla. Nada de ardor lujurioso.

La marca de lo demoníaco se descubre ya en los dos pequeños cuernos disimulados que no trastocan la armonía del atuendo, ya en la garra que asoma bajo la falda y avanza hacia el santo, el cual se limita a hacer la señal de la cruz.

La sola apariencia de la inconsistencia armonizada (el rico traje y las joyas y la pura sonrisa) revela la deformidad que asoma y que el artista representa en el monstruoso pie con garra. ¿No puede el *no ser*, esto es, la pura apariencia, ser de tal manera que induzca necesariamente al engaño?



130. Lucas van Leyden,
Las tentaciones de san Antonio. Grabado.

Engaña, es cierto. Pero a quien no mira bien. Quien sabe mirar, es capaz de ver bajo el vestido la garra antinatural. Pero con una condición: para ver la garra hay que volverse a la cruz. Hay que acoger la Gracia a través de la oración; rezamos para saber ver.

Ésta es la fórmula dominante en el arte de los artistas-teólogos del Norte.

Mientras que en lo simbólico, la obra se muestra acabada y el proceso que ha llevado a la conclusión expresada por el símbolo no aparece; en lo alegórico se ilustra, por el contrario, su desarrollo. La alegoría de la guerra es, por ejemplo, la representación del acontecimiento (la batalla); el símbolo es la destrucción. De la gula, la alegoría es la exaltación de lo que satisface el gusto; el símbolo es lo contrario: la náusea. Si no se precisa esta distinción, muchas composiciones se interpretan erróneamente.



131. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio*. Dibujo. Basilea, Gabinete de Estampas.

A diferencia del *símbolo*, la *alegoría* tiene en cuenta unos elementos que son fundamentales para la acción viciosa. Es una des-

cripción de sus condiciones, no una puntualización de su esencia última. Se podría decir: la historia del proceso, no su conclusión.

En el dibujo de Nikolaus Manuel Deutsch que se conserva en el Gabinete de Estampas de Basilea, ante el ofrecimiento de la comida humeante el anacoreta rechaza a la mujer con la señal de la cruz. Es difícil decir si el dibujo representa un episodio de la vida de san Antonio o la típica acritud del cenobita ante la gula. Es algo típico que puede devenir símbolo, pero no todo lo típico es símbolo. En el símbolo, el lenguaje es secreto; en lo típico, no. Ahora bien, en el arte sacro no es raro el encuentro, en un mismo cuadro o escultura, de un episodio histórico con un símbolo. Tenemos un personaje, por lo general un santo, cuya vida se narra y, en la misma obra, los símbolos de la fe, la caridad o la justicia representados como contrafiguras. Un hecho histórico con el consiguiente gesto que reproduce un gesto real (una bendición, la señal de la cruz, el socorro a un necesitado, etcétera) y con aquel que es socorrido, que puede ser a veces el símbolo de la pobreza o de la tentación.

Es uno de los aspectos de la apologética. Simbolismo y realismo. Una especie de parábola pictórica: una remisión a otra cosa (el símbolo) y un comentario histórico (el episodio biográfico).

¿Necesidad de lo concreto para convencer? Quizá.

Difícilmente se prescinde de la exigencia de lo concreto. El símbolo aislado es poco eficaz, se entiende que para un arte al servicio de la religión.

La referencia al episodio supone un retorno a lo habitual, a la vida normal; la interferencia de lo sobrenatural o de lo preternatural significa vivificar dicha interferencia a través de una forma compuesta: paisaje, figura y símbolo[7].

De aquí lo extravagante.

Se ha dicho que este arte es la expresión de una pura y simple fantasía. No se sabe muy bien qué es lo que significa fantasía.

Fantasear es una manera de correr tras lo inconsistente; pero fantasear puede ser también la única manera de cobrar conciencia de la realidad. El que no tiene fantasía no sabe ver, Los animales no tienen fantasía. Su sensibilidad agota su conocimiento, que proyectan en la imaginación sólo de manera limitada, en la expectativa de algo que agota su sensibilidad.

La fantasía domina el alma del artista. Pero no la que supone un desprecio, aquella que juzgamos indigna de nuestra atención, sino otra, la que traduce en términos nuevos una experiencia que sería puramente bestial si no fuese transfigurada. El Bosco, Brueghel, Lucas van Leyden, Jan de Cock fantasean, como fantasea Pieter Huy, como fantasean Durero y Cranach. Transfiguraciones del sentimiento de comunicación con lo divino a través de la representación de algo que es la antítesis de lo divino; y que como tal atrae, es decir, trae hacia sí: los demonios son arponeros.

Los demonios de las tentaciones de san Antonio pueden asumir las formas más diversas, aunque predomina la de los flageladores. El santo es flagelado. El artista trata de ofrecernos la imagen de un deshacimiento por medio de los golpes que unos seres informes infligen al santo con garras y mazas, precisamente para disolverlo (disolver su santidad), para absorberlo en el anonadamiento de su persona. Absorberlo, esto es, hacer que esta santidad no sea ya una *entidad* sino solamente una *palabra*. Menos monstruosos en el arte de pintores italianos como Sassetta y Agnolo Gaddi, más monstruosos en el Parentino, que acusa la influencia del arte nórdico, pero siempre flagelantes.

¿Por qué fueron definidas como tentaciones estas tentativas de deshacimiento?

Precisamente porque el sentimiento de la consistencia, y de la consistencia máxima que es la santidad, exige un esfuerzo. Así, se podría decir: es atrayente dejarse llevar. Así, resulta atrayente renunciar al esfuerzo de *mantenerse* en la consistencia. Aún más,

es tan fuerte la incitación a abandonarse, esto es, a no ser ya, que sin la Gracia no podría realizarse de ningún modo el ser al que debe tender la humanidad. Pero la Gracia no falta a aquellos que perseveran en la invocación a Dios.

Mesas servidas, pero con nada, ya que en ellas yacen o se retuercen reptiles o cabezas humanas. Se sirve lo que podría parecer el símbolo del ofrecimiento de algo que no podría ser repartido y que por eso no se quiere que sea ofrecido.

Hay actos humanos que no atraen en absoluto, es más, que repugnan. Entonces, ¿por qué se muestran mediante símbolos y se ponen a la vista en la mesa servida? Tal vez porque son los del hombre que cede al simple sentido inmediato. La carne humana no es diferente de la otra carne de la que se alimenta el hombre. Excepto cuando piensa, es decir, cuando fantasía, en cierto modo, en el ser humano, su sensación deviene sensación de náusea.

Es en el fondo el banquete de la náusea el que los artistas flamencos, el Lechuza, El Bosco, Pieter Huys, pintan en sus representaciones infernales y en las tentaciones del santo abad.

El banquete de la náusea. Es sin duda el símbolo del principio de la disgregación del ser. La náusea no es más que el modo de distinguirse, *un modo* de distinguirse. Tenemos náuseas cuando arrojamos fuera de nosotros algo que no se ha asimilado. Nos separamos. La náusea es un separarse, o el principio de una separación. Por lo tanto, la náusea es un aspecto de lo demoníaco, en el simbolismo de los pintores-teólogos.

Primera parte

I. Lo fantástico

Es posible verlo en todos los artistas teólogos. Es una irrealidad que sólo en apariencia participa de *lo cómico*. Mejor: lo cómico se encuentra en el detalle. Si nos detenemos a contemplar las cabezas con un orinal encima o las barrigas hinchadas de cuyos ombligos perforados sale un chorro de vino, sólo las barrigas, las orejas y las manos, frecuentes en los dibujos de Brueghel y El Bosco, el sentimiento de lo cómico es innegable. Pero el conjunto es trágico, y lo *trágico* no es *fantástico*; es el aspecto real (antifantástico) de lo fantástico.

En el *Carro de heno*, grandioso comentario del proverbio holandés «el mundo es un montón de heno: cada uno toma sólo lo que puede tomar», lo fantástico participa de lo cómico si nos fijamos en los detalles: las piernas del fatigado pez que tira del carro, o los otros extraños seres que lo flanquean, pero domina lo trágico. La pendencia entre las ruedas, mientras, sobre el montón, ante el verde del arbusto, la pareja de amantes se abraza y un monstruo hace música, tiene una potencia dramática impresionante. Todo es pendencia[1].

Para huir de la pendencia no hay más que un camino: huir del mundo. Es la mística de Jan van Ruysbroeck la que ejerce su influencia. Huir para retirarse al bosque. Cuando se siente inspirado, el «Admirable», Jan van Ruysbroeck, se retira al bosque de Groenendael (*Vallis viridis* [Valle verde]) para transmitir a la comunidad de sus cofrades la experiencia de sus éxtasis: las *Bodas espirituales*, los *Doce puntos de la verdadera fe*, las *Cuatro tentaciones*, el *Tabernáculo espiritual*. Pero retirarse al bosque no quiere decir evitar la tentación. Los místicos del Norte, Suso y Tauler, lo confir-

man. El ataque de los demonios no se detendrá; continúa también en el bosque. Es el ataque de lo fantástico.

La relación es interminable, podría llenar páginas y páginas. En el dibujo de la *Nave demoníaca* y del *Hombre alquímico*, en los estudios de monstruos, en el *Bosque que escucha*, en el *Juicio Universal*, en el *Elefante asediado*, en la serie de las tentaciones de san Amonio del Bosco, ese ataque no cesa. Cabezas-casa, cabañas-gorro, peces alados, ratones voladores, sombreros-gaita, dedos-rama, cuerpos-corteza en cuyo interior se celebran banquetes, molinos-jarra, pájaros-sapo, hombres-arpa, piernas humanas, sólo piernas, que terminan en retoños y peces coronados de torres, y rocas extrañísimas, y sobre las rocas flores todavía más extrañas, y rostros perdidos entre ramitos, y pies y manos y ojos sin fin. En Cranach: libélulas-cocodrilo; en el Lechuza, hombres-caracol, mariposas-escorpión humanizadas, crustáceos, enormes bocas de seres indefinibles en cuyo interior otros seres parecen pasar un día cualquiera de su existencia ignorantes del destino que les aguarda. En el fondo rojo, un incendio infernal ilumina a un ahorcado que nada tendría de fantástico si fuese posible ahorcarse en un sueño. Porque en conclusión es el cuadro de un sueño coloreado de rojo y violeta lo que el artista pinta. La pesadilla de lo deformado al son de una danza de huevos podridos, de arañas-serpiente, y una cabeza de monja, cuyo rostro velado de leve tristeza es un rostro solitario, extrañamente solitario, el velo y los hombros son una casa en cuyo umbral una pequeña mujer desnuda y sin rodillas parece invitar a entrar con inocencia.

Lo fantástico como desfiguración expresa lo demoníaco precisamente porque no llega a conseguir la máscara, porque enmascara la máscara, deviniendo así trágicamente opresivo.

Este sentimiento de trágica opresión que emana de codas las representaciones demoníacas guarda relación con el problema de la máscara en las figuraciones infernales de los pintores y escultores nórdicos de la Edad Media. Si lo fantástico fuese máscara, pu-

ra y simple máscara, no sería demoníaco. Más allá de la máscara está la imagen, es decir, lo real, lo existente. Es más, la máscara es un acceso a la realidad, a la imagen real que está detrás de la máscara, acceso tanto más eficaz cuanto más logra convertirse en *símbolo*, traducir lo real condensándolo, haciendo que la imagen simbolizada por la máscara muestre su falta de claridad. La máscara es una aclaración, no una manera de ocultar. Potencia, no debilita. Es cierto que uno se enmascara para esconderse, pero no para esconder la imagen que la máscara representa. Una máscara que escondiese la imagen de la máscara sería una máscara malograda; no sería una máscara. Es evidente.

Nos escondemos, enmascarándonos, para asumir la realidad de la imagen que el enmascaramiento simboliza: un ocultarse *en otro*, y no un mero ocultarse. Es un disfraz con el deseo de una mejor interpretación. Es disfrazarse para traducir de manera más decente. La máscara no es una *indecencia* sino una *decencia*. Un intento de ser más decente; un potenciamiento del ser.

Cuando lo fantástico, como en Jerónimo Bosco, enmascara la máscara. porque los personajes monstruosos de sus infiernos no pueden ser máscaras, es decir, símbolos, precisamente porque la imagen no está, y el símbolo es imposible, entonces todo tiende a no dar paz. Todo es demoníaco. El cuadro es un espectáculo fantástico disgregador: una *indecencia*. Precisemos: el cuadro de una indecencia, no un cuadro indecente.

Figuración de un ritmo que ha perdido su tiempo y por lo tanto no se puede definir. El ansia de no poder nunca ser algo.

Podemos decir que, en cierta manera, lo demoníaco es también lo *fantástico puro*. Los bosques de los eremitas que pinta El Bosco son la antítesis de su *Carro de heno*. El bosque produce heno, pero un heno que no se mueve, no camina, no es arrastrado a través del bosque por seres extraños y no se posa sobre un carro que tiene ruedas que aplastan a quien se acerca demasiado,

y no tiene encima un arbusto para los amantes. El mundo ele la naturaleza, para quien huye del mundo en marcha (para quien huye del Carro), procura todo lo necesario para llegar a la muerte sin atropello. Los demonios desencadenan la ofensiva: está en su naturaleza *no ser naturaleza*; esto genera lo fantástico a ultranza. Su ofensiva es el *desgarramiento*.

II. El desgarramiento

La sensación de desgarramiento (la base del asalto demoníaco) domina el arte no sólo del Bosco, sino también de Brueghel, de Huys, de Hendrik Met de Bles y de los flamencos menores. Puesto que el santo (el fugitivo) no puede ser desgarrado, el pintor lo representa arrebatado en vuelo. Es raptado, transportado al lugar donde navegan sapos alados y peces voladores. La Gracia lo salva porque su voluntad va contra el «carro de heno» en marcha; su voluntad es la de rezar aparcado de aquellos que son atropellados por las ruedas del carro. Aparcado, porque a los peces y crustáceos con brazos y pies humanos, y a los demás falsos seres que de humano sólo tienen un rasgo, no es posible convencerlos de que no se precipiten conduciendo el carro. Convencer a alguien, permaneciendo en el mundo, para que ponga en práctica la ley del Evangelio puede ser un acto de soberbia. El camino de la santidad conduce al bosque. En la base del me del Bosco hay un trasfondo ascético-místico. Rezar en el bosque, ante un crucifijo, es lo que importa. Y el san Antonio del gran cuadro del Prado está acurrucado junto a un árbol, forma una unidad con la naturaleza estática; no está andando. Con su sayo gris, aguarda. Los demonios no tendrán presa, *Non praevalebunt*, pero todavía hay desgarramiento.

En las *Tentaciones* del Museo de Lisboa, El Bosco logra efectos imponentes: la elevación del santo, la visión de lo horrible, la lluvia de golpes.

El desgarramiento, es decir, el desmembramiento, puede ser de lo *corpóreo* (desmembramiento del individuo, como en sus diversos infiernos representan El Bosco y Huys en sus seres seccionados) o de lo *visible* (del desmembramiento de lo real surgen na-

turalezas fantásticas). Se suceden las visiones desgarradoras. Y el santo es asaltado por una sucesión de formas informes: podríamos decir que es sometido al desgarramiento de unas visiones dicotomizadas a ultranza. Es el suplicio de resistir a algo que no tiene sentido, o que tiene un sentido preliminar. Porque ese sentido preliminar es verdaderamente demoníaco: nos lleva al umbral de la comprensión, nos deja allí y nos incita a completar lo incompletable. ¿Qué es aquella forma? ¿Un pez? Lo parece, peto a la mitad la forma no es ya la de un pez. ¿Es un pájaro? Tampoco, pero lo parece. ¿Y un árbol? No, pero estamos tentados a creerlo. Tentados a creer lo que no es. Agobiante. Todo es inteligible, pero sólo si está circunscrito; esto es el *desgarramiento* demoníaco. Si todo es *inteligible*, nada es *comprensible*, porque lo *comprensible comprende*, esto es, abarca más. Aparte del detalle que resulta inteligible. Abarca más (*comprende*) precisamente porque hace participar al individuo en la inteligencia de algo (de una aparición) hasta hacerle creer que puede ir más allá de lo entendido. ¿Es una flor? Por la corola se diría que sí. La corola es un dato inteligible (el detalle que se ve), pero si más allá de la corola no hay otra cosa, si no hay un más allá, entonces no se *comprende*. La flor es incomprensible. Tenemos una forma de entender que no se comprende, o que *no es comprensible*. Nos quedamos hiera de nuestro propio entendimiento. Nos alienamos.

No *se comprende*; la seducción de lo inteligible nos lleva a la caída, es decir, al umbral de una entrada, a lo comprensible que no está, y por lo tanto al abismo. Y todo lo que se agita en el bosque alrededor del santo, en la *Tentación* del Prado, se entiende porque se deja seguir. Hay una pequeña torre que se acerca al ermitaño acurrucado junto a la cavidad del árbol, una torrecita con dos piernas de mono que salen por sendas ventanas; un pináculo levantado a guisa de tapadera, y coronado por un palo, dos brazos humanos que blanden un martillo de madera, y la cabeza de un extraño pájaro que se asoma con aire enojado: el pájaro

azul. Enfrente hay un casco y una diminuta mano con un cuchillo y una minúscula escala. Detrás del tronco hay un recipiente de barro volcado, del que sale un chorro de agua que baña las raíces del árbol. Volcado por seres que portan unas minúsculas corazas, escudos y espinilleras. ¿Seres que se esconden? Sí, se esconden. Este esconderse tiene un sentido que es preciso analizar.

Un mundo aparentemente desdeñable agita el prado. El rudimentario tejado de paja, sostenido por un bastón fijado a la corteza para resguardarse de la lluvia, es una de las pocas obras humanas que incluso un asceta puede realizar. De la lluvia se puede y se debe uno resguardar recurriendo a la naturaleza. La naturaleza al servicio de la naturaleza. La lluvia es un bien y un mal, pero los seres que se esconden y perturban el bosque son no son más que un mal.

En el estanque asoma una cara humana, la cara con los ojos desorbitados de alguien que se está ahogando, pero no hay cuerpo, es una garra a la altura de la cara, una uña enorme y nada más. ¿Se está ahogando? No, esa cara no se puede ahogar. Esto es infernal. Todo se entiende pero no se comprende. ¿Por qué? La tentación está en la interrogación. El surgimiento de la interrogación es la tentativa infernal. Todo por la interrogación. La naturaleza está inmóvil, pero unas pequeñas figuras insidiosas dan vueltas alrededor del santo por la interrogación, para hacer surgir la interrogación y el anhelo de seguir a esas formas con el fin de obtener una respuesta, para *comprender*. Pequeñas fornías de diversos tonos: amarillos, azules, rojos, grises, verdes pálidos, verdes oscuros, series interminables de colores que se suceden y empujan a la pregunta.

El que mire está perdido. El santo lo sabe. Porque el que mira llega inmediatamente al umbral de la *nada*: en realidad, más allá de lo *mirado circunscrito* (el detalle) ya no existe el ver, sino la desesperación de la conciencia que aún desea, pero que, al no haber

ya continuidad (es otra la forma que sigue, una cosa absolutamente dimnta), va hacia el abismo. De aquí la inevitable caída.

Y el monje permanece inmóvil, siempre inmóvil, incluso cuando es arrastrado por cangrejos voladores que lo atenazan y por vampiros monstruosos; inmóvil, expresión del *status*, para recibir la Gracia que sólo puede liberar.

Ningún intento de huida nos presenta el arte de los pintores-teólogos del siglo XV. Huyendo es imposible rezar. Huir es ir hacia el *desgarramiento*, es una forma de endemoniarse. Una manera de seccionarse, de auto-seccionarse, separándose del lugar que se ocupa. Abandonando las *posiciones* por una *situación* que no logra convertirse en posición.

Este es el tema del estatismo, que predomina en la actitud del que es tentado, en todo el arte flamenco y alemán hasta mediados del siglo XVI[1].

III. Lo oculto

Seres que se esconden pueblan los cuadros y los grabados de Cock, del Bosco y de los seguidores del Bosco, de Lucas van Leyden, de los Brueghel y de sus innumerables imitadores. Se esconden para dejarse buscar.

Ignoti nulla cupido [no se desea lo que no se conoce[*]]. El platonismo, presupuesto de los pintores-teólogos que traducen el drama de la tentación, descansa en lo oculto, aunque no lo esté tanto que no se deje ver.

Hay, no obstante, una diferencia fundamental entre el platonismo auténtico y el de los artistas religiosos. Para el platonismo verdadero, el mundo sensible es la técnica del recuerdo de lo inteligible; para el platonismo de los artistas es la técnica del señuelo. El uno, el mundo sensible de los platónicos, no engaña aun siendo sombra, porque empuja hacia lo suprasensible; el otro engaña porque empuja hacia lo ininteligible. Un señuelo *ab imis* [desde las profundidades].

Si lo demoníaco fíjese una sorpresa absoluta, sería invencible. El choque arrollaría. Una novedad absoluta es persuasiva. En efecto, ¿cómo no estar con la novedad? La novedad, si es novedad absoluta, arremete, o, dicho de otro modo, capta. Si lo demoníaco, pues, fuese una novedad absoluta, en cierto modo sería un enfrentamiento entre cielo e infierno por el alma del hombre, sin la participación de éste; el ser del hombre no sería más que la presa, la apuesta de la disputa y del conflicto. En este caso no tendría sentido hablar de libertad.

Por el contrario, es una sorpresa no absoluta. La sorpresa de la atracción.

Dejarse entrever, es decir, esconderse para ser buscado. Valerse de la *curiositas* y de la ciencia de la indagación de lo que se oculta. Dejarse entrever es atraer, porque si algo indica (indica que existe) y desvela una posible existencia, la naturaleza humana querrá saber de esa existencia, saber para participar: ansía.

Naturaliter sociable es el hombre. Lo oculto explota el doble aspecto del *singules* y del *socius*.

Saber de una existencia posible quiere decir saber si esa posibilidad que se vislumbra responde verdaderamente a una realidad. La señal es red; es el indicio de una manifestación que no aparece, es decir, un indicador que encamina, que marca una senda a seguir para descubrir el filón de la existencia. Pero el filón de la existencia ¿está bajo tierra? La naturaleza que el arte nórdico vela con tonos azules, como para dar una sensación de paz celestial, encierra o, mejor, esconde naturalezas incompatibles con el mundo del ermitaño y del santo en general, que se refugia en el bosque. Incompatibles precisamente porque son *no-naturalezas*, y lo escondido es lo *denaturalizado*[1].

La lucha del santo contra lo demoníaco que señala es la lucha contra lo desnaturalizado.

Las potencias del mal explotan el *engaño* que el deseo de saber (*concupiscientia irresistibilis*) favorece. Y por lo tanto se produce un afloramiento de formas indefinidas y extrañas que se abren camino por diversos senderos. Y la flor encierra un mundo que no florece nunca. Es uno de los aspectos de lo fantástico demoníaco. Las flores son instrumentos de la tentación infernal, como los frutos, las hojas, las piedras mismas. Dejar ver para no dejar ver es la fórmula satánica. De aquí la advertencia del místico Ruysbroeck: «Sólo si logramos despojarnos de todas las imágenes podremos vencer las tentaciones».

El *San Jerónimo* del Bosco conservado en el Museo de Gante traduce la admonición del gran místico[2]. No mira la extraña na-

turaleza que lo rodea; está tendido en el sudo, con el rostro vuelto hacia el crucifijo; lo ha tirado todo, sus ropas, los emblemas, el manto, todo, porque no quiere ver. Reza, abraza la cruz; tiene los ojos cerrados, por voluntad propia, lo que es importante, porque la atracción de la señal debe ser evitada.

El herético pájaro, la lechuza, el pájaro de las tinieblas, contempla desde una rama del árbol corroído la púrpura cardenalicia abandonada. En la naturaleza circundante, todo es traición. Traición el agua del estanque, las rocas, el lago, el árbol fantástico, el lagarto que espía y las colinas verdes que parecen anunciar un paraíso terrenal.

En el *Retablo de los eremitas* del Palacio Ducal de Venecia, a san Jerónimo lo estrecha aún más un círculo de engaños. La naturaleza es una sinfonía de señas. El santo reza entre las ruinas de un templo pagano. Está de rodillas. La cruz pende de una rama de una planta estéril que nace en la cavidad de un trono derribado esculpido en mármol. Bajorrelieves de las tentaciones. Como si hubiese entablado un coloquio con el crucifijo, el eremita habla con las manos. El rostro y el cuerpo están enflaquecidos. Su gesto es el del que invoca. Hay un ídolo que no ha podido mantenerse derecho en su pedestal y ha caído. El pavimento está agrietado; se está hundiendo. Dos animalillos irreales se despedazan; en el lado opuesto, el esqueleto de un ratón, símbolo de la falsedad.

El fraude de la seña adquiere un carácter espantosamente trágico.

La seña (la causa ocasional del recuerdo de la idea en la doctrina platónica) es una invitación a la *nada*. De hecho, no se *señala* nada. No comporta, como en la doctrina de la anamnesis platónica, el contacto en el mundo sensible de la fea copia (el mundo de las sombras, de lo tenebroso) con el εἶδος, con la cosa en sí,

con la verdadera realidad. No hay copias feas de lo infernal; lo infernal es una realidad *sui generis*.

El demonio tentador oculto parece señalar; parece que un signo indica un camino para descubrir algo a lo que no se puede llegar sino por sendas especialmente misteriosas. Todo hace creer que hay un mundo escondido que merece ser descubierto, todo hace creer en la necesidad de emprender un viaje para hallarlo, aun cuando el viaje sea largo; pero todo es engaño, todo es una invitación a la nada.

Ignoti nulla cupido. Hay acuerdo general. Hemos dicho que es la fórmula del platonismo, comúnmente aceptado a través de la influencia de san Agustín y san Buenaventura. No se puede desear más que algo que sea deseable, es decir, *conocido* como deseable. Lo *ignoto* no es deseable, precisamente porque es ignoto.

No obstante, es lo *ignoto* lo que se desea. Indudablemente, pero lo ignoto cuya existencia se conoce: el mundo de lo ignoto. Hay algo ignoto: la serpiente lo ha indicado. La promesa de la serpiente, *eritis sicut dii scientes bonum et malum* [seréis como dioses, conocedores del bien y del mal] (el árbol de la ciencia), es la promesa de lo desconocido. La proníesa de la serpiente es la tentación de la interrogación. *Concupiscientia intelligendi* [deseo de conocer]. ¿Y después? ¿Por qué? De nuevo y siempre: «¿Por qué?».

Lo *ignoto* del porqué. Preguntar, preguntar de modo apremiante para que las potencias de las tinieblas señalen detrás de los árboles del bosque y de existencias inauditas. La potencia de las tinieblas es iluminadora, pero ilumina con luz sin reflejo. La tentación de preguntar sin descanso, porque lo ignoro es lo único verdaderamente deseable, desde que la serpiente tentó hasta el punto de hacer surgir la duda de que hubiera algo realmente escondido.

Dos preguntas: *a)* el porqué de lo ignoto; *b)* el porqué de lo ignoto del porqué.

Dos preguntas viperinas. El porqué de lo ignoto es en definitiva el porqué del saber que debe desanudarse, siguiendo una determinada técnica, para desvelar lo que está velado. Y lo ignoto del porqué es el misterio del deseo de interrogar para saber. El misterio de la concupiscencia inteligible. El ansia de la pregunta continuada.

Lo escondido es propio de lo demoníaco cuando asoma para hacernos persistir en la búsqueda de lo oculto. En el fondo, lo escondido infernal se dice precisamente infernal porque está cada vez más escondido y el señuelo (la seña) se pone para esconder, no para desvelar. Esconder la existencia al que existe es un modo de condenación[3].

La impasibilidad, resistir a la seña, creer solamente en lo que ha sido Revelado y sufrir, pero sabiendo que se debe sufrir la interrogación palpitante, es la actitud propia del santo. Los santos no padecen, sino que soportan. La Gracia ayuda a soportar, y es cierto que, en la visión pictórica de los artistas de lo demoníaco, la figura del santo es central y da la sensación de que el mundo desnaturalizado que lo rodea es soportado serenamente por él. Ese mundo solamente se ve si se logra aprehender la santidad que él simboliza.

Sólo la santidad que se opone a la seducción de lo escondido (a la traición), efigie simbólica de la resistencia a la seña embaucadora, nos permite intuir que la naturaleza es el arma terrible del engaño de lo desnaturalizado. Una de las tentaciones más poderosas.

En algunos artistas, el dramatismo de la sinfonía de señas se vuelve en ocasiones desorientador. El carácter *positivo* de la nada es la realidad de lo infernal, que lo oculto (lo subterráneo) prepara a través de la seña de la naturaleza servicial: la pesadilla de la traición del mundo exterior[4].

IV. La seducción de lo horrible

En todo el pensamiento medieval, la seducción de lo horrible está en la base de la influencia de lo demoníaco. Sobre la posibilidad de la seducción de lo bello no hay dudas. Lo bello seduce, pero es una seducción de poca intensidad, porque en definitiva no roca más que un determinado sentido: una mesa servida, la gula; una mujer provocativa, el sexo. Es posible resistirse al impulso sexual. Las pequeñas Venus de los pintores del arte sacro no dan miedo; es posible alejarlas sin gran esfuerzo, su belleza jamás es tanta como para arrastrarnos.

Una vianda no es apetecible si no es apetitosa y si no hay apetito. Es decir, si no hay impulso: Ser apetente es una cualidad del objeto; el apetito, una cualidad del sujeto que por su naturaleza apetece, tiene impulsos. El impulso es una potenciación del ser humano. De hecho se tienen impulsos (la *cupiditas*) cuando a uno le falta algo que necesita. Es, común mente, el impulso.

El pecado de lo sensible es el exceso[1]. La *voluptas* es una ilícita extensión de los sentidos, un desequilibrio. Pecado de deformación por super-formación.

En la pintura de los vicios, los ingenuos primitivos forzaron su fantasía al representar los efectos deletéreos de los excesos de la gula o la lujuria. La representación de un *más* que no puede ser soportado. La conciencia es una rémora. La visión del exceso que el artista pinta es por sí misma una lección persuasiva, una exhortación. Pintores didácticos; el cuadro del defecto producido por el exceso es una buena arma.

¿Por qué es vencible el vicio? Y ¿por qué no es decisiva la virtud?[2] Por el hecho de que las dos posiciones van unidas; la virtud se convierte en vicio por deformación (el exceso). Así, por

ejemplo, un exceso de prudencia puede convertirse en desconfianza, degenerar en hipocresía. La ira es un pecado, pero un exceso de tranquilidad, esto es, de su contrario, puede degenerar en pereza. El exceso en la mortificación de la carne, tema dominante en toda la predicación medieval (por ejemplo, el ayuno continuado), puede convertirse en una presunción peligrosa. Se presume de poder resistir más allá de los límites que la naturaleza ha puesto. Una manera censurable de ir contra la naturaleza; una tentación que hay que evitar. La gula es un vicio, pero lo que supere el límite contrario es una falta no menos grave. La maceración del cuerpo puede ser un delito.

Las virtudes teologales son las únicas que no pueden ser *excesivas*. Un mi exceso de *caridad* no supone sobrepasar ningún límite, e igualmente un exceso de fe no se convierte en *mala fe*, ni un exceso de esperanza en *desesperación*.

Tener presente esto quiere decir darse cuenta del hecho de que las virtudes teologales tienen una naturaleza propia que no se puede confundir con la de las virtudes éticas y dianoéticas.

Lo diabólico puede servirse de la *voluptas*; en las sencillas lecciones de mil moral de los primitivos, detrás del símbolo de la lujuria o de la pereza asoma un pequeño diablo como demostración de que Satanás prueba todos los medios para perder al hombre. Pero ese pequeño y grotesco personaje infernal no perturba; es un ser malvado que empuja hacia delante la naturaleza. Tenemos la impresión de que es un elemento «fuera de lugar». No es lo malvado en primer plano, sólo está entre bastidores. La fachada es una vez más la naturaleza que avanza.

Lo apetecible tiene una licitud propia que paraliza en parte el asalto del demonio. Y su licitud es su belleza. Si esta belleza se transforma por exceso, no lo hace hasta el punto de borrar el recuerdo de dicha belleza. La belleza se ha desvanecido, pero su recuerdo permanece. Por el *recuerdo* (el motivo platónico constante

de la *anamnesis*), el hombre que se excede puede volverse atrás; el vicio puede ser combatido. Mediante el recuerdo (la memoria), la seducción de lo bello es sendero de retorno a lo bello, aun cuando el impulso no haya dejado ver los límites y lo feo haya prevalecido.

Lo demoníaco no desencadena su ofensiva recurriendo a la seducción de lo bello, que, por aquella misteriosa mutación de género denunciada por el aristotelismo (μετάβασις ἄλλυ γένος) y convertida en opinión común, se transforma, o por lo menos se puede transformar, en lo *bueno*[3]; antes bien, dirige su ataque por el camino de lo horrendo (*tremendum*). Si ese trasfondo filosófico —lo bello-bueno es el éxito; lo feo-malo es el fracaso— es un presupuesto subconsciente que dirige a los pintores-teólogos, es evidente que el esfuerzo diabólico prueba otro camino para seducir al hombre. El paso de lo *bello* a lo *feo* (bueno-malo) es ensayado por el demonio, pero no es ése el medio más eficaz. Sí lo es el del engaño (lo escondido), pero se le puede poner resistencia. El engaño recuerda la verdad. El engañadizo se acuerda del veraz, y el hombre tiene en sí elementos de lucha, instrumentos naturales para oponerse, para defenderse con esperanzas de vencer.

El demonio desencadenado se vale de lo horrendo. Ante lo horrendo ¿es posible resistir? Éste es el problema. ¿Tiene sentido la esperanza? Esa *mutación de género* que se busca de forma diabólica mediante la seducción de lo bello (la mutación de lo bello en feo) ¿es posible en sentido contrario: de lo feo en bello (y por el principio mencionado: de lo malo en bueno) cuando lo feo es lo horrible, esto es, lo *tremendum*? No, precisamente porque lo horrible es lo *tremendum*, hace temblar, genera el temblor desmembrador. Separa, despedaza, es dicotómico; escinde. Volver a ascender por medio del *recuerdo* (la memoria) de lo feo a lo bello en exceso, que ha provocado el cambio de género (de lo bello a Jo

feo, la seducción de lo bello y la consiguiente caída en lo feo) ya no es realizable, dada la escisión debida a lo *tremendum*.



32. Escuela del Bosco, *El infierno*.
Nueva York, Metropolitan Museum.

Lo demoníaco desencadenado para conquistar la presa humana sabe que la máxima seducción es la de lo abismal: lo horrible. *Abysus abyssum invocat* [el abismo llama al abismo]. Lo monstruoso es su aspecto más destacado.

¿Seducción? Sí, seducir es atraer. Y cuando la unidad del ser humano queda escindida de tal manera que las panes pierden roda posibilidad de unión, si puede decirse así, los *sentimientos* se adhieren naturalmente a lo sentido. El ser de lo sentido, objeto del sentir, no puede diferenciarse ya del que siente, porque el que siente ha perdido su unidad de ser. Por tanto, la seducción es máxima; el objeto (el demonio) ha seducido al sujeto humano de tal modo que éste no conoce ya la manera de distinguirse del objeto de su sentir.

El *delirium* es la consecuencia de lo *tremendum*. Ya no se puede comunicar. El asalto infernal de lo horrible ha logrado su objeti-

vo. Ya no hay apelación posible. La seducción es completa.

¿Las vías de la razón? Ilusorias. Si se quieren recorrer se llega a la conclusión de que lo sentido es inseparable del que siente, que la unidad del ser existe por lo sentido, que el sujeto que siente no puede salir de sí mismo; si intenta salir es un insensato; razona sólo si vuelve a entrar en sí mismo, y así sucesivamente. La dialéctica concluye: lo demoníaco no existe fuera de nosotros. Si existe, está en nosotros.

Es el momento lúcido del *delirium* condenatorio. Al volver a entrar en sí mismo por las vías de la razón, el hombre encuentra a Satanás. Es razonablemente demoníaco. Las vías de la razón pura no conducen más que a la pura razón, que no tiene razón para encontrar otra cosa más que a sí misma[4].

Sólo la Gracia *medicinalis et elevans* salva al hombre. El hombre que quiere la Gracia, se entiende, el hombre que la llama[5]. La invocación es el instrumento principal para la salvación. No habría salvación si la luz de la Gracia no socorriese en el momento del peligro. El don de la Gracia es una seducción sobrenatural que mantiene la unidad de la conciencia y del sentimiento. El ataque de lo demoníaco a la zaga de lo horrible (lo monstruoso) se rompe solamente si la Gracia persiste. Y persiste la Gracia si persiste la invocación. El santo reza, no lucha. Los monstruos son invencibles si intentamos medirnos con ellos. La tentación de lo monstruoso es insuperable si uno quiere desafiarla. No lo es la que tiene sus raíces en nuestros sentidos, por ejemplo, la tentación de la gula o de la lujuria.

Lo monstruoso es la tentación más terrible. Lo terrible es aterrador. La salvación exige el rechazo de todo compromiso con las potencias de la disgregación. La salvación está condicionada por la negativa a considerar el mundo de la disolución como una existencia.

Los eremitas que nos muestra la iconografía sacra del medioevo y del Renacimiento lo saben. No combaten con los monstruos. Son impasibles. La luz viene de lo alto.

Las obras de Matthias Grünewald, Nikolaus Manuel Deutsch y El Bosco son la demostración más elocuente de ello, al igual que las de Pieter Huys, Lucas van Leyden, Schongauer y Cranach.

El arte italiano no parece advertir el mal desde el punto de vista de lo sobrenatural, sino sólo desde el punto de vista de lo natural. Excepción: Miguel Ángel, que se sintió impresionado por la obra de Schongauer. El pesimismo de Miguel Ángel, al cual no es desde luego ajena la predicación de Savonarola, se tradujo en su obra mediante una línea nueva. La divina proporción» ya no tiene sentido. La proclama más grandiosa de la caída de la proporción es quizá el *Juicio Universal* (en 1541, el gran fresco dejó atónito al público). «No nacía en él un pensamiento en el que no estuviese esculpida la muerte» (Vasari). Un coloquio con Dios, dramático, porque la palabra debía brotar mediante una línea reacia a la perspectiva. Lo demoníaco en Miguel Ángel está ligado al problema de su salvación. Lo documentan sus cartas y su poesía. La licitud del arte es el drama íntimo del Buonarroti. (¿El arte no es acaso un artificio?). Pero el problema de la tentación del arte (el problema de Miguel Ángel) no es el problema de lo *tramendum*. La tristeza, que en la propia máscara de su rostro revela un constante malestar, ha hallado un lugar entre los pliegues del Desollado: el mundo ha desollado su alma. Rechaza la época en la que vive. En la gran escena del *Juicio*, después de Cristo aparece el Cirineo. Símbolo de una profunda experiencia de los místicos: no es que una cosa sea amada porque es amable, sino que es amable porque es amada. Miguel Ángel lo intuyó, poniendo en el centro de su trágica visión la enorme figura del oscuro hombre de Cirene. El juicio de toda la Historia, el juicio final, está en función de quien lleva humildemente la cruz, no de

quien la esculpe o la pinta. La gigantesca sombra del Cirineo da sentido a la multitud anónima de los salvados. pero es también la representación de la pesadilla del artista: el remordimiento de no ser como todos.

No es lo aterrador lo que asedia el alma de Miguel Ángel; antes bien, es su melancolía (*sensus rei quae non est*) [sentimiento de una cosa que no está], que contraste con su ímpetu (el otro aspecto de su naturaleza); ese ímpetu que lo empuja a enfrentarse sin vacilaciones al mármol aun cuando la tristeza se lo impediría. Lo demoníaco en él es la renuncia no hecha, porque el impulso ha prevalecido. Y la complacencia en la obra acabada, pero ya dada por inútil para la salvación. La complacencia en algo que será destruido en breve tiempo, y que por lo tanto no está justificado. Lo *eterno* contra la *duración* ilícita (la breve vida de la obra de arte), ilícita porque posee la fascinación de una falsedad absoluta. ¿Por esto cede Miguel Ángel a la tentación postrera rompiendo con las supuestas leyes de la perspectiva? Todo induce a creerlo[6].

El primero que inicia la serie de las grandes representaciones de lo demoníaco es Martin Schongauer[7].

Una hilera de monstruosos seres infernales hacen presa en el cenobita y lo levantan por los aires. La elevación del santo por los demonios demuestra que se puede descender aunque se vaya hacia arriba. Es la extrema ilusión. Los demonios ensayan la mayor tentación: hacer nacer el equívoco de ser instrumentos de elevación. ¿Es una prueba del Señor? ¿Amar la tortura que imagen los demonios? Amarla significaría ceder el corazón a la tortura (y a los torturadores): ceder el alma. ¿Y por qué no cederla si se va hacia arriba? Si fuesen verdaderos demonios, ¿podrían elevarnos? Ésta es la tentación postrera; en definitiva, la duda de estar rodeados de ángeles y de este modo tornarnos angelizados. La duda de no tener suficiente fe. La duda irresoluble de la humana razón. Sólo la Gracia puede vencer esta trágica duda. La

Gracia iluminadora. Y el eremita mira hacia lo alto, impasible, inmóvil No lucha, no combate. Cualquier intento serviría sólo para agravar la situación y para aceptar en cierto modo los golpes que le propinan los demonios. Si no se aceptan, no hieren. Sólo hieren si se aceptan. Y el torbellino de las mazas deja incólume a la víctima porque ésta no tiende más que a la luz iluminadora de la Gracia, una luz que no puede ser vencida por las tinieblas del tenebroso golpear. ¿Por qué? Porque es la *nada* la que golpea, y la *nada* nada puede.

El tema de la impasibilidad es constante. Impasible, es decir, no tocado por el mal. El mal no tiene presa. Es la sombra de un martirio lo que se anuncia. Las garras no agarran, el halo demoníaco es como la esfera mágica que encierra, sí, pero sólo a aquellos que quieren ser encerrados, a aquellos que ceden a la ilusión de lo *tremendum*; aquellos que no quieren no son encerrados.

Los santos se mueven libremente fuera de los círculos mágicos que los demonios trazan colocándose a su alrededor. Profundo motivo teológico que encontramos también en Cranach, en la fantástica danza de deformes seres alados que levantan al monje por encima de la cueva, en Jan Mandyn, en Joachini Patinir y en Jan Wellens de Cock, quien nos ofrece una visión del santo arrebatado por monstruos, uno de los cuales alza por encima de la cabeza de la víctima una clepsidra abierta, como queriendo decir que el tiempo no se puede calcular y que la hora de la tentación martirizadora no se acabará por la acción del hombre.

¿O tal vez intenta decir que el tiempo está abierto a codas las eventualidades? Lo uno y lo otro[8].

En el tríptico de Lisboa, que representa las *Tentaciones de san Antonio*, El Bosco reúne los efectos más convincentes y emocionantes. El santo está tendido boca arriba sobre el vientre de un descomunal sapo alado con membranas de murciélago, volando por los aires. Un enorme ratón con la boca abierta sujeta con sus

delgadas patas una rama que parece hacer las veces de timón. Pilota con ferocidad. El eremita tiene las manos juntas y reza. El manto negro cubre en parte a sus atormentadores.

Casi a la misma altura vuelan otros seres infernales. Uno transporta sobre el lomo una nave con el palo mayor meo, donde salta un gran pez. Alegoría del naufragio de las almas. Otro ser indescriptible porta una guadaña, símbolo del tiempo que mata. A poca distancia vuelan dos peces, uno de ellos cabalgado por una armadura vacía. Hay que observar que hacia lo alto la luz se atenúa. El azul del espacio se atenúa, se hace más oscuro. Es una falsa elevación, un vuelo hacia las tinieblas. El paroxismo de la tentación se encuentra precisamente en el tríptico de Lisboa. Lo satánico, especialmente en la elevación del anacoreta, ha desencadenado la ofensiva más potente; navegan hacia la oscuridad los símbolos del naufragio de la vida humana. Pero en el loco vuelo infernal no sucede nada, porque es el vuelo de la nada[9].

En esta obra compleja, síntesis de simbolismos místicos y de signos herméticos, con pocos rasgos que resuman su experiencia de hombre de fe, El Bosco logra hacer sentir la victoria sobre la *nada* por medio de la oración

Para quien reza verdaderamente, lo demoníaco es el horrendo sueño de la inconsistencia[10].

V. Lo caprichoso y lo horrendo

Un capricho no tiene continuación, es la expresión de una soledad y, al mismo tiempo, de lo *posible*. Esto es lo monstruoso. Un capricho enternece cuando los caprichos que le siguen (pero no son su continuación) se presentan encaminados a un final feliz.

«Al día siguiente, aquel niño regresó y extendió la mano para acariciar, así… por capricho; y al día siguiente otra vez, así… por capricho». Sonreímos, es lo caprichoso con buen fin.

En el examen de lo caprichoso se agota enseguida una existencia; es decir, falta. Se agota porque lo caprichoso es la manifestación de una existencia efímera, que excluye la duración. El examen de existencias irreales (lo caprichoso es un aspecto de lo posible) saca a la luz lo monstruoso, si no se tiene presente la irrealidad. Lo infernal de una vida es el sentimiento de lo posible no realizado. Cuando decimos: «Habría podido realizar aquella acción… Todo sería diferente…», creamos una situación dolorosa (deplorar algo) que se torna infernal (monstruosa) si la idea de lo *diferente* (de lo otro que no ha sido) es la única dominante.

Matthias Grünewald, en el altar de Isenheim, pintó un ensayo de posibilidades contradictorias.

La tentación más terrible: el ofrecimiento de lo red absurdo. Desde luego, de lo que hubiera podido ser si no hubiese sido otra cosa. El cáncer de la vida del espíritu, de los estados de ánimo: vidas múltiples imposibles por excluyentes.

Lo demoníaco como lo absurdo matizado es el paroxismo.

Es necesario ver los colores de Grünewald. En el contraste de los tonos (rojo, azul, verde) lo monstruoso adquiere aspectos ex-

traños. Es imposible describirlos sin verlos; la palera tiene su papel. Lo demoníaco como contraste de luces y no sólo de formas. Es inútil analizar lo demoníaco en Grünewald: todo análisis de lo deforme conduce siempre al simbolismo, mientras que aquí se trata de superar el simbolismo del detalle para captar la luminosidad tentadora.

Toda tentación es una tentativa. Las luces no restan, antes bien acentúan la visión de lo falso determinado; todo parece *ser lo que no es* (una cierta modalidad demoníaca), pero todo tiene una luz propia (otro aspecto de lo demoníaco): esas lucen toman las formas más fantasmagóricas. Se comprende que este *tomar* tendría posibilidades ilimitadas si no interviniese la Gracia. Tener la posibilidad de tomar ilimitadas formas fantasmagóricas quiere decir: no ser evidente. En la *evidencia*, tenemos la experiencia de un ser y de su manera de ser. Lo diabólico no puede ser evidente, porque si lo fíjese no tendría presa (natural repulsa por lo desnaturalizado). Se debe, además, distinguir entre lo *evidente* y lo *incontrovertible*. Los dos términos se confunden muchas veces. En el lenguaje habitual se dice «evidente» en lugar de «incontrovertible». Mientras que lo *incontrovertible* es expresión de un constreñimiento, lo *evidente* lo es de una luz. Estar en Gracia es, para el santo tentado, ver una luz dominante en el contraste de los colores. Evitar la obsesión. Catorce ojos miran la presa; es insoportable ser mirado cuando la mirada es la de un ser con el que no hay comunicación posible.

Los abscesos violáceos del «ardiente»[1] son como ojos fijos en el perseguido. Dos colores dominan en el centro: el amarillo y el azul.

En el puente roto, el ímpetu infernal no da tregua. El eremita está aterrado, pero se mantiene impasible. Una extraña ave de rapiña dotada de brazos y manos se apresta a golpearlo con un nudoso bastón; un monstruo repugnante lo pisotea; tiene los rasgos de un hipopótamo deforme; otro que se arrastra, que recuer-

da al armadillo y a otros animales prehistóricos, muerde la mano que aprieta el rosario. Pares de ojos tachonan el cuadro. Arriba, la luz divina sobre un fondo amarillo difuminado, en una aureola de un rosa tenue, por encima de una cadena de montañas pálidas, dolomíticas, que sirven de decorado a la grandiosa escena de la tentativa infernal.

En un ángulo del cuadro se lee: *Ubi eras, bone Jesu, ubi eras, quare non affuisti tu sanares vulnera mea?* [¿Dónde estabas, buen Jesús, dónde estabas que no acudiste a sanar mis heridas?]. Es la interrogación apremiante del problema del mal como tentación al límite. El mal: aquello que no se lleva a cabo: forma y color. Forma deformada, color nauseabundo: lo horrendo.

Nikolaus Manuel Deutsch (1484-1530) desarrolla el tema de lo horrendo en su célebre *Tentación de san Antonio* (Museo de Berna).

Menos poderoso que Grünewald, sin embargo, como el pintor de Colmar, sabe también que la tentación más fuerte es la del terror. Lo asqueroso es uno de los aspectos de lo horrible: lo asqueroso no se puede aprehender, precisamente porque es repugnante. Pero ¿y si se ofrece lo repugnante como real? ¿Y si lo asqueroso, aquello en lo que no es posible detenerse porque repugna, es lo permanente? Entonces no puede haber más que la náusea. La sola náusea, la pura náusea, la náusea absoluta, la que no conlleva otra cosa, el deshacimiento.

Nikolaus Manuel ha entendido mejor que nadie lo demoníaco como algo nauseabundo[2]. Y el pájaro que recuerda el del altar de Issenheim dirige una viscosa probóscide hacia el sufriente, mientras otro demonio de fauces lobunas vómica sobre el rostro del martirizado, de cuya barba, apresada por las garras de un ser infernal, tira hacia sí un inmundo personaje del abismo. Un árbol, o algo que semeja un árbol, se ha convertido en un demonio y trata de flagelarlo para culminar la obra de desintegración que

la náusea ha iniciado. El ímpetu como incontinencia es representado por Manuel Deutsch valiéndose de una refinada técnica del color y de una consumada experiencia del dibujo, quizá porque el artista intuyó que la *consistencia* es lo contrario de la *náusea*. Allí donde el ser es continuamente vuelto del revés, porque no puede soportar lo que tiene cerca (lo asqueroso), sigue habiendo repulsa.

La repulsa es el resultado de lo horrendo, la repulsa como realidad de la nada, no la repulsa de algo (de una pasión, de un deseo, de una veleidad) por otra cosa distinta, sino solamente la *repulsa*, en última instancia: la soledad desesperada que traduce lo horrendo en términos existenciales.

Segunda parte

I. La influencia de la teología mística

Dentro del círculo de Ruysbroeck y de las enseñanzas de la escuela de Colonia, el beato Heinrich Suso (Seuse) desarrolló una obra notable a través de la predicación y los escritos, celebérrimos en los siglos XIV y XV. Nacido en 1295 (o 1300) en Constanza y muerto en 1366, ingresó muy joven en la orden de los dominicos. El *Libro de la sabiduría eterna* de Suso se difundió por toda la región de Flandes, por Renania y, en general, por todo el sur de Alemania. El *Libro de la verdad*, que se ha descrito como el fruto más bello de la mística germana, constituye una original puntualización de algunas posturas teológicas controvertidas. Redactados en alemán, ambos fueron posteriormente revisados y ampliados por el propio Suso en latín, en el *Horologium sapientiae*, compuesto entre 1335 y 1338 y dedicado al general de los dominicos, Enrique de Veaucemain. El *Horologium sapientiae* no gozó, sin embargo, de la popularidad del *Libro de la sabiduría eterna*, que fue pronto traducido al francés y al holandés y seguidamente al inglés.

Es notable la influencia de las doctrinas del Pseudo Dionisio y de Juan Escoto Erígena en el *Libro de la verdad*.

Por sus traducciones al flamenco y por el texto alemán, la obra de Suso, al igual que la de Ruysbrocck, era conocidísima en los ambientes de la Hermandad de Notre-Dame, a la cual pertenecía Jerónimo Bosco.

En 1482, el tipógrafo Anton Sorg publicó en Augsburgo los escritos de Suso con xilografías (véase lám. 150).

Reproducimos algunos pasajes orientativos, tomados del diálogo entre el Servidor (Suso) y la Sabiduría Eterna:

LA SABIDURÍA ETERNA: […] El Señor de la naturaleza genera secretamente en muchos bellos árboles un crecimiento maravilloso, oculto a todos los ojos o sentidos hasta que está concluido. No soy una luz radiante, no soy un bien que actúa hacia el exterior, sino un bien que actúa hacia el interior[1] y esto es más noble, al ser más espiritual.

EL SIERVO : ¡Oh, Dios, qué pocos son los hombres que saben apreciar plenamente lo que han obtenido! Caminan mal e inconsideradamente, como los demás, yendo y viniendo privados de la Gracia; no mastican el alimento para saber qué nutrición reciben.

LA SABIDURÍA ETERNA: Para aquellos que están preparados, yo soy el pan de la vida, pero para los no preparados soy un golpe temporal, una caída mortal y una maldición eterna.

(El *Libro de la sabiduría eterna*, cap. 17).

EL SIERVO : ¿[…] cómo puedo unir mi bien natural a tu eterna alabanza?

LA SABIDURÍA ETERNA: Puesto que ningún hombre viviente sabe a ciencia cierta la diferencia exacta ente la naturaleza y la Gracia, cada vez que experimentes en tu alma o en tu cuerpo el surgir de algo amoroso, alegre y gozoso, sea por naturaleza o por Gracia, vuélvete hacia Dios y ofréndalo para que se queme en mi alabanza, pues yo soy el Señor de la naturaleza y de la Gracia, y de este modo la naturaleza se tornará para ti sobrenaturaleza.

EL SIERVO : Señor, ¿cómo puedo añadir a tu alabanza hasta las influencias de los espíritus malignos?

La sabiduría eterna: Responde entonces esto a la sugerencia del espíritu del mal: Señor, cada vez que este espíritu del nial u otro de su especie me envíe malos pensamientos contra tu voluntad, séame concedido poderte elevar, en su lugar y con voluntad firme, por toda la eternidad, la alabanza más bella, puesto que el propio espíritu del mal, si hubiese permanecido constante, te habría alabado por toda la eternidad, mientras que ahora, por su caída, soy yo su representante en tu alabanza; y cada vez que él me sugiera el deforme susurro malvado, ascienda a ti el bien.

El siervo : Señor, ahora me doy cuenta de que a los buenos todo se les transforma en bien, si hasta el peor de los espíritus del mal puede transformarse para ellos en bien.

(*Id*., cap. 18).

El clima que preludia la Reforma es evidente.

Para ilustrar el mundo trágico del arte alemán y flamenco, el siguiente capítulo del *Libro de la verdad* de Heinrich Suso:

Un domingo, el Discípulo, concentrado en sí mismo y meditabundo, se sentó a plena luz. Con el ánimo invadido de silencio interior y de paz, vio en visión intelectual a un hombre que hablaba con ingenio y agudeza, pero que era inexperto en la vida y en las obras por su manera de expresarse con exagerada perspicacia. A hombres de tal índole, por su modo infrecuente de hablar, los llamaremos hombres monstruosos o monstruos sin más…

Apenas visto tal monstruo, el Discípulo le pregunta:

¿De dónde vienes?

Responde el Monstruo: De donde nunca estuve.

Discípulo: Pero ¿quién eres?

Monstruo: La Nada.

DISCÍPULO: ¿Qué quieres?

MONSTRUO: Nada.

DISCÍPULO: Hablas maravillosamente, ¿cómo te llamas?

MONSTRUO: Me llaman el Monstruo anónimo.

DISCÍPULO: El nombre de Monstruo te está muy bien, porque empleas palabras monstruosas y peregrinas. Pero ¿cuál es tu finalidad intelectual[2]?

MONSTRUO: La libertad ociosa[3].

DISCÍPULO: ¿Y qué entiendes por libertad ociosa?

MONSTRUO: La del que vive según el capricho de su propio querer, sin ser contrariado y sin cuidar ni preocuparse del pasado ni del futuro.

DISCÍPULO: Está muy lejos de la verdad, pues semejante libertad arrebata al hombre la salvación[4] y lo priva de la verdadera libertad. Aún no has aprendido a distinguir la verdadera libertad de la falsa: yo hablo de la verdadera, mientras que tú hablas de la falsa, por eso estás equivocado. El que no sabe distinguir tampoco sabe conservar el orden; el que luego no tiene orden, es vicioso, por lo cual dice Jesús: *quien peca es esclavo del pecado* (Juan 8, 34). Aquel que con plena conciencia de vivir, y bien vigilada, entra en Cristo, renunciando a sí mismo, con toda su alma, obtiene la verdadera libertad, como afirma el Señor: *si el Hijo os libera, seréis verdaderamente libres*.

(Suso, *Libro de la verdad*, trad. Levasti, cap. XI).

En el *Libro de la sabiduría eterna*, Suso añade: «El mayor desapasionamiento es ser desapasionado en soledad» *(Die höchste Gelassenheit ist Gelassensein in Verlassenheit)*, y concluye: «Si el hombre hace cuanto está en él, nada más se le pide, porque Dios hace perfecto lo que era imperfecto».

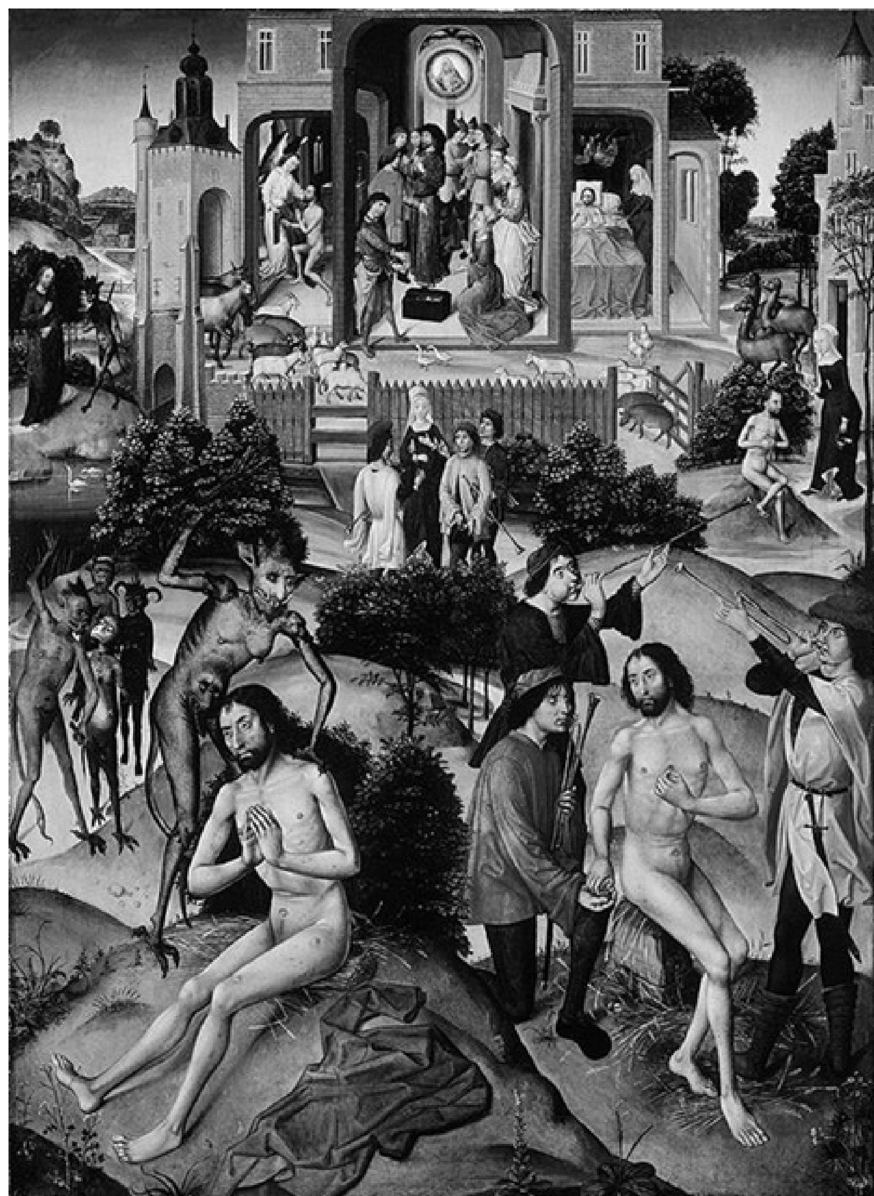
Johann Tauler (muerto en 1361), contemporáneo de Suso y perteneciente a la misma orden, sigue a Eckhart a Colonia hacia 1326-1327. Tanto Tauler como Suso se hallan próximos en varios aspectos a la interpretación en el sentido de la ortodoxia de las proposiciones del maestro Eckhart condenadas, el 27 de marzo de 1329, por el papa Juan XXII. Parece confirmado que Tauler visitó a Ruysbroeck en Groenendael. También gran predicador, su influencia se extendió sobre todo por Renania y Flandes. Los ochenta y cuatro sermones publicados en Lipsia en 1498 y en Augsburgo en 1508 tuvieron una notable repercusión. Las *Institutiones divinae*, publicadas por Laurentius Surius (Colonia

1548) y atribuidas a Tauler, tienen su origen en los *Sermones* de éste y en el tratado *De praecipuis virtutibus* de Ruysbroeck, documento sintomático de la acción común ejercida por los dos místicos.

El neoplatonismo es muy acentuado en Tauler. La terminología es en ocasiones similar a la de las más recientes doctrinas existencialistas: «La nada creada (el hombre) se abisma en la nada increada (Dios), pero es éste un estado que no se puede comprender ni expresar». Términos similares utiliza también Suso. La aspiración: liberarse de lo sensible, mortificarse a ultranza, vencer la inclinación a gozar del mundo de los sentidos, soportar los acontecimientos más dolorosos, merecidos o no, poco importa, vienen de Dios y basta. Hasta la pérdida de cualquier consuelo espiritual debe ser aceptada. En la base está la impasibilidad, hasta el sacrificio máximo. Único consuelo, el pensamiento de que también Cristo fue abandonado en la cruz. Mirar a la cruz lo es todo.

Éste es el tema dominante de los pintores nórdicos del siglo XV, que pintan al anacoreta asaltado por los demonios en la actitud inmóvil de quien ha concentrado la mirada en el crucifijo. La actitud del abandono. Por otra parte, el teólogo Suso es explícito a este respecto: el abandono es la condición misma de la libertad, y la voluntad es libre cuando se ha despojado de la necesidad de querer: *wie frei der wille ist, so ist er alrerst fri worden, wan er bedarf nit me wellen*.

La doctrina de Tauler propugna, pues, la pasividad más completa, *conditio sine qua non* para la elevación mística. De aquí la acusación de quietismo.



90. Maestro de la Leyenda de santa Bárbara,
Historia de Job. Colonia, Walraff Richartz Museum.



91. Escuela de Colonia (hacia 1500),
Crucufixión (det.). Bruselas, Museo.

Gemüt es definido por Tauler como el fondo del alma. No es una facultad, «es algo mucho más elevado y más interior que las facultades, porque es del *Gemüt* que las facultades reciben su poder de actuación; están en él y provienen de él, que es inmensa-

mente superior a todas» (véase Serm. 64). El *Gemüt* «puede mantener sin interrupción su unión con Dios y mantener su intención, mientras que las facultades no tienen el poder de ser constantes en su apego [...] en él están reunidas todas las facultades: razón, voluntad, pero es superior, tiene algo más, tiene un objeto interior y esencial [...]» (véase Serm. 66), que lo inclina a retornar, que lo inclina a su origen; perpetua inclinación al retorno:

«Dicen los Maestros —escribe Tauler en el Sermón 64— que el *Gemüt* del alma es tan noble que está continuamente activo, tanto durante el sueño como durante la vigilia, tengamos conciencia de él o no la tengamos, y posee una inclinación deiforme, inefable, eterna. Otros dicen que con templa siempre a Dios y goza incesantemente de a [...] Nosotros opinamos que el *Gemüt* se reconoce Dios en Dios, aun siendo creación suya».

Éxtasis y sufrimiento son los temas fundamentales de la predicación de Tauler. La lucha con el demonio por la elevación está en la base de la más alta experiencia humana. Pero la lucha sigue la vía única de la profundización y el abandono de uno mismo en lo profundo.

El sentimiento de lo abismal domina. Escribe Tauler: «El abismo creado porra el abismo no creado y los dos abismos se convierten en una unidad, en un ser puro». Y en el sermón para el segundo domingo de Adviento: «Hay personas que tienen antas tentaciones y tristezas como si el Rhin fluyese por ellos, y no pueden tener nunca en el corazón el silencio y la paz, porque si en ocasiones se entregan exteriormente a la alegría, deseosas de quietud interior, son asaltadas por pensamientos y sinsabores que se asemejan a un árbol en pleno invierno, con todas las hojas al viento, incapaz de estarse quieto. No pueden librarse de las obras que se proponen [...]»

Lo diabólico actúa solapadamente por medio de las obras. Es difícil distinguir las buenas de las malas; no imposible, es cierto, pero muy difícil. Es más segura la higa del mundo. Algunas expresiones del gran místico desconciertan; teniendo en cuenta la ortodoxia de Tauler, se deben sin duda completar con pasajes que nos faltan: «El hombre despojado de sí mismo, en un absoluto y verdadero abandono, se sumerge en el fondo de la voluntad divina para permanecer en esta pobreza de sí mismo no sólo durante una semana, un mes, sino, si Dios lo quiere, mil años, toda la eternidad, y para llegar a ser capaz de abandonarse completamente a un sufrimiento eterno en el caso de que Dios quisiese que fuese una eterna cea del infierno» (Serm. 26). Tema trágico que innegablemente influyó en la cofradía de los Hermanos de la Vida Común, fundada por Gerhardt Groote (muerto en 1384), discípulo directo de Ruysbroeck, y de la que era miembro El Bosco.

A la cofradía de los Hermanos de la Vida Común, inspirada por Ruysbroeck y hecha realidad por Gerhardt Groote y por Florencio Radewijns, se debe la formación de la Devoción moderna, una de las corrientes espirituales más importantes de finales del siglo XIV y del XV. Groote señala el camino del bosque, el mismo camino predicado por Ruysbroeck. Y su predicación reúne numerosos discípulos y suscita un movimiento notable. Es significativo que Gerhardt Groote se convierta a la vida edificante, abandonando con pesar el estudio de la magia, la única disciplina que realmente le había atraído. Largos debates con el prior de la Cartuja de Munnikhuisen, Enrique de Kalkar. La magia era una gran tentación. Y no menos sintomática e ilustrativa es la máxima de Groote (¿tal vez la máxima que mejor resumía la doctrina de los Hermanos de la Vida Común?): *maxima temptatio est no temptari* [la mayor tentación es no ser tentado].

Est mundus locus reatus et transgressionis, incolatus et peregrinationis, laboris et fatigacionis, doloris et ploracionis, motus et commutacionis, flu-

xus et alteracionis, transitus et corrupcionis, insolenciae et perturbacionis, violenciae et oppressionis, fraudolenciae et corrupcionis. In mundo nihil aliud invenitur quam vanitas, malignitas, cupiditas, anxietas, deformitas et vetustas. Mundus notos allicit et diligit, ignoto vero abicit et contempsit. Mundus multis obest, paucis prodest, multa promittit, pauca persolvit et sic suos amatores in fine decepit et fallit [Es el mundo lugar de crimen y transgresión, residencia y peregrinación, trabajo y fatiga, dolor y llanto, movimiento y cambio, flujo y alteración, tránsito y destrucción, novedad y perturbación, violencia y opresión, engaño y corrupción. En el inundo no se halla nada más que vanidad, malignidad, deseo, ansiedad, deformidad y vejez. El mundo atrae y aprecia a los conocidos; al desconocido en verdad lo aparta y desprecia. El mundo a muchos perjudica, a pocos beneficia; muchas cosas promete, pocas cumple, y así, en fin, a sus amadores engaña y frustra) (véase G. Groote, *Epistolae*, Mulder, Amberes 1933, pág. 272).

La angustia de la condenación estaba indudablemente en todos. Es significativo que precisamente la angustia de la condenación empujara a uno de los más grandes pintores flamencos, Hugo van der Goes, en 1475, a retirarse al convento agustiniano de Roodendale, cerca de Brujas, donde la muerte lo sorprendió en 1482, sin haber cumplido aún los cincuenta años, poniendo fin a una existencia llena de angustias que lo había llevado a intentar suicidarse varias veces por terror al mal eterno.

Éste es todavía el clima espiritual de Flandes y de Renania en la época de Jerónimo Bosco, en cuyas obras debieron de influir sin duda las sacras representaciones que otro gran místico nacido en Deventer en 1368, Gerlac Petersz, discípulo de Groote, resume en su tratado *El ardiente soliloquio con Dios* (véanse caps. 12, 13 y 14). Demonios que tientan al hombre religioso y apelación de Dios a la resistencia pasiva. Las típicas escenas de las *Tentaciones de san Antonio* y del *Ars Moriendi*.



104. Maestro de la Leyenda de san Antonio,
Leyenda de san Antonio. Múnich, Alte Pinakothek.

Aunque se multipliquen aquellos que te atribularán por dentro y por fuera, si te pones cerca de mí, no temerás las manos de quienquiera que combata contra ti, porque yo le esconderé en la *parte oculta de mi rostro* (Salmo 30, 21) para que nadie te encuentre. Estás en medio de los engaños y de muchos enemigos, es cierto, pero bajo mi sombra podrás resistir entre ellos hasta que te llame. Si acaso tardase, aguárdame con ánimo firme y acuérdate siempre de ofrecerte a mí como aceptable sacrificio (véase Gerlac, *op cit*., cap. XII).

La Gracia es como un círculo, sin principio ni fin; es producida por Dios, proviene de él y va hacia todas las criaturas; después de nuevo desde las criaturas tiende sin pausa a su origen primitivo (Id., *op. cit*.).

Y así sucede que nuestro intelecto, iluminado, al verlo todo en la sabiduría y en la verdad, no permite nunca que de ningún modo nuestra memoria, o nuestro pensamiento simple e interio-

rizado, pueda ser oscurecido por un objeto cualquiera, y, en consecuencia, no permite que la voluntad o el afecto sean turbados por cosas ajenas (Id., *op. cit.*, cap. XXIX).

Y la voz de Dios, dirigida a los demonios, pronuncia la admonición final: «¿Quiénes sois vosotros? La nada; por lo demás, nunca fuisteis nada…». Y de nuevo: «¿Os espantan mis palabras? El miedo está donde falta la verdad; vosotros estáis atemorizados y por eso sois la nada, la vanidad pura» (véase Id.).

Los temas de la predicación de Ruysbroeck, de Suso, de Tauler y de Gerlac son, pues, los mismos que Jerónimo Bosco trató varias veces en su obra pictórica: la huida del mundo; la obsesionante permanencia del infierno; la tentación continua, entre ellas la de la magia; la emboscada; el engaño; la tristeza hasta en el rostro de quien asiste a la Natividad. Porque no hay más que un trasfondo: *qui non est temptatus quid scit?*



105. Escuela holandesa (finales del siglo XVI),
Sortilegio. Amberes, col. particular.

II. Jan van Ruysbroeck y el simbolismo

Los escritos de Jan van Ruysbroeck (1293-1361) influyeron más que ningún otro en la obra de los pintores nórdicos. El simbolismo presente en los cuadros del Bosco y de sus imitadores se halla en buena parte en las Bodas espirituales, en *Las cuatro tentaciones*, en *El reino de los amantes de Dios* y en el *Tabernáculo espiritual* del místico flamenco, obra esca última que es un comentario alegórico de los capítulos del Éxodo relativos a la construcción del tabernáculo. Otros símbolos que aparecen con frecuencia en los cuadros del Bosco, Huys, Mandyn y sus seguidores proceden de la alquimia. Por ejemplo, el «Mercurio filosófico», también llamado «niño alquímico» y en ocasiones «niño filosófico», es el resultado de la unión de elementos contrarios. En el grandioso tríptico de las Tentaciones de san Antonio (Museo de Lisboa), está en los brazos de una mujer-árbol, mejor dicho, entre las ramas articuladas de un árbol que adopta la forma de una mujer, sobre el lomo de un gran ratón, símbolo para Ruysbroeck de la falsedad. ¿Aspectos de Mercurio? Es muy probable, ya que el carácter transformable de la materia prima era considerado por los alquimistas como su esencia y su alma y era denominada «Mercurio», entendiendo por Mercurio un ser doble, paradójico (*monstrum* o *hermaphroditus*, o bien *rebis*); y el niño alquímico era el resultado de la «gran obra». Menos comprensible es la alegoría del viejo-niño» que aparece en el ala derecha del mismo tríptico, así como en otra tabla de la escuela del Bosco (véase lám. 31). ¿Símbolo del principio-fin? Quizá. Es cierto que precisamente en esta obra, que es una de las mejores producciones artísticas del Bosco, la influencia de Ruysbroeck es evidente.



30. Escuela del Bosco, *Tentaciones de san Antonio*.
Basilea, col. particular.



31. Escuela del Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.).
Basilea, col. particular.

«El árbol es el apetito natural: deja ver los frutos variados que produce, hermosos y suaves y deleitosos por naturaleza: el enemigo y el mundo los presentan, ofreciéndolos a los sentidos, esto es, a la mujer. Y la mujer, es decir, los sentidos, los ofrece al hombre, la razón superior, a la cual Dios ha ordenado custodiar el Paraíso. Puede comer todos los frutos de las virtudes para su alegría y crecer en Gracia, pero el fruto del apetito malvado le está prohibido» (Ruysbroeck, *El reino de los amantes de Dios*, cap. «Del temor de Dios»). El niño alquímico es, pues, el horrible fruto del «apetito malvado» ofrecido por la mujer-árbol. El árbol de lo sensible es siempre, para Ruysbroeck, el de la ciencia engañosa que presenta como apetecibles los frutos mortales de un saber vano (demoníaco), de la *cupiditas scientiae dux exercitus omnium vitiorum* [el deseo de ciencia es el caudillo del ejército de todos los viciosos] (Pedro Damián). «El demonio ofreció al hombre en el Paraíso la moneda de la persuasión» (San Gregorio).

Los peces muertos son el símbolo del pecado, sobre todo los que no tienen escamas. «De esto se deduce —escribe Ruysbroeck (*Tabernáculo espiritual*, cap. 124)— que nuestra vida interior debe estar adornada de virtud y nuestro proceder interior, revestido de discernimiento racional, como el pez lo está de escamas [...] Las aletas natatorias son cuatro: vencer la propia voluntad, amar a Dios, resistirse a los deseos de la naturaleza, adquirir la virtud [...] El pez lleva en medio una aleta recta que se mantiene inmóvil: significa que nuestro sentido interior debe conservarse en el justo medio, vacío de todo y sin preferencias personales: es decir, que nos remitamos a Dios para todo lo que nos concierne. Es la quinta aleta que nos estabiliza en la Gracia. Pero el ornamento de nuestro proceder debe ser de cuatro colores; porque unos peces tienen las escamas marrones, otros rojas, otros verdes y otros blancas». El marrón, según Ruysbroeck, «nos enseña que debemos adornar nuestras acciones con pensamientos de humildad; el rojo significa que debemos recordar que por amor tite

torturado el Hijo de Dios; el verde significa que debemos recodar la vida de Gracia de los confesores y de los santos; el blanco, que elevemos nuestras miradas hacia la pureza de la vírgenes».

El halconero alado con una flor de cardo a guisa de cabeza, y que aparece junto al niño alquímico, es el símbolo de las tentaciones que afloran en los sueños de la Pereza. El halconero cabalga sobre un vaso, el vaso de arcilla del alquimista, alegoría de la obra alquímica producida por una no-voluntad (la Pereza) que sueña con tener sin esfuerzo.

Todo lo que se arrastra por el suelo es el símbolo del pecado carnal. Ruysbroeck, en el capítulo 123 de la obra citada, escribe: «Porque todo el que ponga su alegría en el cuerpo, semeja al verme que se arrastra por tierra [...] De aquí tres pecados capitales: la pereza, la gula y la lujuria. En efecto, por pereza se arrastra, por gula se alimenta, en la impureza encuentra la vida y su casa».



Albertus Magnus: *Philosophia Narturalis* (Basilea, 1560).
Representación del *anthropos* con los cuatro elementos.

Entre los demás emblemas de inspiración ruysbroeckiana se observan la *lechuza*, emblema de la herejía; el *pájaro carpintero*, emblema de la lucha contra la herejía; el *ibis*, símbolo del recuerdo de las alegrías pasadas; el *cisne*, símbolo de la hipocresía y para algunos místicos, símbolo del que participa en crápulas; la *mariposa*, representación de la inconstancia (en la alegoría cristiana se convierte también en símbolo de la resurrección[1]); la *rana*, símbolo de la credulidad (y la credulidad es fuente de toda herejía); el *sapo*, símbolo del sortilegio (y también de la codicia); la *urraca* (blanca y negra), símbolo de lo doble, de la alternativa; el *pelícano*, del amor al prójimo; el *cuervo*, de la incredulidad y; en el simbolismo alquimista, de la *nigredo*. «La *negrura* (*nigredo*) es el estado inicial, ya preexistente como cualidad de la *materia prima*, del caos o de la *massa confusa*, ya provocado por la división (*solu-*

tio, separatio, divisio, putrefatio) de los elementos. Si se antepone el estado dividido, se procede a una unión de los contrarios bajo la forma de la unión de lo masculino y lo femenino (*coniugium, matrimonium, coitus*) y en este caso se verifica la muerte del producto de la unión (*mortificatio, calcinatio, putrefatio*), con el correspondiente ennegrecimiento» (véase C. Jung, *Psicología e Alchimia*, Roma 1950, pág. 255 [*Psicología y alquimia*, traducción de Ángel Sabrido, Plaza y Janés, Barcelona 1989]). De la *nigredo* se puede pasar por *ablutio, baptismum*, a la *albedo* [ablución, bautismo, blancura]. Es el estado lunar que, sin embargo, habrá de conducir a la *rubedo* (rojez), esto es, al estado solar.

La interpretación de los símbolos se hace en ocasiones extremadamente difícil, ya que el simbolismo religioso no coincide con el alquímico y no siempre es posible establecer, por ejemplo, en qué punto la in fluencia ruysbroeckiana excede la de las doctrinas mágicas y alquímicas.

En la alquimia, el *huevo* significa el caos[2], la materia prima que encierra el alma del mundo. «El huevo simboliza el recipiente de cochura redondo, del que se alza el *águila* o bien el *fénix*, el alma finalmente liberada, que en última instancia vuelve a ser idéntica al *anthropos* que estaba prisionero en la psique»[3]. En el códice *Pal. Lat.* 412 de la Biblioteca Vaticana (siglo XV) vemos un extraño dibujo de huevo filosófico, del cual sale el águila bicéfala con la doble corona, la temporal y la espiritual.

Wilhehn Fraenger, en su estudio crítico *Die Hochzeit zu Kana*[4], explica el símbolo de la *rana* y del *huevo* haciendo referencia a unos cultos orientales que habían entrado a formar parte de ciertas herejías nórdicas. Una alocución de 1233 al clero de la Sajonia meridional no deja lugar a dudas: «Al neófito que por primera vez entra para ser aceptado en la escuela de los réprobos se le aparece una rana —otros dicen un sapo…—, de tamaño natural o del tamaño de una oca, por lo general en la cornisa de un horno»[5]. El neófito debía venerarla besándola[6].

Se ha demostrado que mas el culto de la rana se oculta el símbolo jeroglífico de la diosa egipcia Heket (la diosa rana), la gran madre de todo cuanto existe. La *Oscuridad*, la *Infinitud*, el *Ocultamiento*, la *Nada*, divinidades masculinas egipcias, tienen asimismo forma de rana. Fraenger señala que fueron los sincretistas gnósticos los que dieron al terrestre símbolo egipcio el significado de renacimiento y resurrección espiritual. Además, Fraenger tiende a creer que, pese a dicha sublimación gnóstica, la rana sigue siendo para El Bosco, más que cualquier otra cosa, un símbolo andrógino. Algunos símbolos, naturalmente, varían de acuerdo con la composición. Así, mientras que unas veces la gaita es un emblema fálico[7], otras lo es de la locura. La media luna es símbolo de la vida sublunar (la alternancia de crecer y decrecer), pero también de la *vanidad*[8].

El *mono* representa la inconstancia, y muchas veces la mentira, aunque tampoco es raro que represente la imagen misma del diablo (en algunas esculturas, la Virgen pisa al mono); el *camello*, que en la tradición popular representa la sobriedad, en el simbolismo religioso es la figuración de Cristo; el *basilisco*. cuya mirada mata, puede representar la custodia del umbral (domado por los adeptos y por las vírgenes); la *babosa*, que en la Iglesia primitiva era el símbolo de la resurrección, pasa a ser también el símbolo hermético de la *gran obra*[9]; el *centauro* es un ser presa de impulsos indomables (en las tentaciones de los monjes de la Tcbaida es la imagen del demonio), pero, aunque sea raras veces, también es símbolo de la sabiduría; la *paloma blanca* es símbolo de la inocencia pero también de la prudencia; el *ciervo* es unas veces emblema de Cristo, otras de los apóstoles y otras de los penitentes; la *cigüeña* es el símbolo de la castidad y el *oso* lo es de la lujuria (para Ruysbroeck tiene el mismo significado que el *ibis*).

Por lo que atañe a los colores, en la pintura del Bosco domina el contraste de rojo y azul. Los símbolos del amor (o de la creación) van del rosa al rojo[10], mientras que el que alude al engaño

va desde el azul claro al azul oscuro. Satanás, en el infierno del Bosco, es azul oscuro. El verde, casi siempre símbolo del agua que purifica (emblema de la regeneración), puede, por contraste, representar también un maleficio (degradación moral: la mirada verde de Satanás); lo mismo sucede con el marrón oscuro. El violeta expresa tanto el amor a la verdad como la verdad del amor. El gris es el símbolo de la resurrección de la carne, y muchas veces también la imagen de la inocencia calumniada (blanco-negro).

Resulta especialmente interesante observar que en el arte de los pintores flamencos de los siglos XV y XVI el árbol edénico del conocimiento se transforma en el árbol de la muerte. El huevo del mundo ha estallado (véase El Bosco, lám. 23) y ya no hay oídos para escuchar la exhortación evangélica «el que tenga oídos para oír, que oiga», porque las orejas de las representaciones simbólicas del infierno del Bosco están atravesadas por una flecha. (*Infierno*, tabla del tríptico del *Reino milenario* o *Jardín de las delicias*).



23. El Bosco, *El jardín de las delicias* (det.).
Madrid, Museo del Prado.

La gran llave que se encuentra cerca del monstruoso huevo eclosionado es una clara referencia a la llave del conocimiento exhibida por los fariseos en todas las épocas: «Ay de vosotros, doctores de la ley, que habéis usurpado la llave de la ciencia: no habéis entrado vosotros y habéis puesto impedimentos a los que entraban» (Lucas 11, 21).

El Bosco y sus seguidores lanzan sin titubeos sus dardos a través de una representación simbólico-trágica del fracaso de la ciencia de los hombres. Pesimismo de quien no cree posible evitar la riña en medio de las ruedas del alegórico carro de la vida (el *Carro de heno*) y señala el camino recorrido por Ruysbroeck. El camino del bosque, el único refugio seguro[11].



93. Anónimo flamenco del siglo XVI,
Las tentaciones de san Antonio. Viena, Gemäldegalerie.

III. El jeroglífico del Bosco[1]

En la mirada del José de la *Natividad* conservada en el Musco de Colonia, Jerónimo Bosco pintó la amargura del hombre que ve en el Salvador la historia del mal futuro. Hay tristeza: el Hijo del Hombre no salvaguarda a los malvados de la maldad. En la tristeza, una sonrisa. En el rostro de María y en sus manos se trasluce la pertenencia a otro mundo, mientras que en el rostro del pastor son evidentes los signos de la locura. La locura del bufón, cuyo elogio escribió Erasmo. Sin la locura no hay redención. Por la locura, la redención; por la locura (la que excluye el cálculo de las consecuencias), la libertad y con ella la liberación. Un pastor es su símbolo. Un hombre que vive entre rebaños, la sencillez de un sentir que saca su fuerza de las fuentes de la naturaleza. Se asoma por detrás del tabique para reír. A derecha e izquierda de la adoración, dos escenas campestres. Para adorar es preciso traspasar la naturaleza sin la intermediación de artificiosas construcciones humanas. Sólo los sencillos poseen el secreto de la existencia, adoran invocando; los demás son presa fácil de las fuerzas del mal.

Ésta es la filosofía del Bosco, cuyo desarrollo sigue una línea dramática desde el *Carro de heno* (la visión de la trágica batalla por la vida, marxismo *avant la lettre*) hasta los cuadros religiosos: desde el *Ecce Homo* hasta *Los improperios* (Escorial), la *Visión de Patmos* (tomado de la teología de la historia), el *Juicio Universal* de Viena y el *Cristo con la cruz* (Museo de Gante), donde los rostros de los verdugos han perdido el perfil humano, y la libertad prometida por la Serpiente se ha convertido en la esclavitud de las bajas pasiones. Monstruosos seres sin nombre, un número, sólo un gran número.



26. El Bosco, *Los improperios*.
El Escorial.

La concepción pesimista de la vida domina constantemente. El cuadro del *Charlatán* (Museo de Sainc-Germain-en-Laye) demuestra que la habilidad del jugador de renombre sirve a quien se aprovecha de nuestra distracción para robarnos: no estamos acentos a nosotros mismos. El cuadro de la *Curación de la demencia (Extracción de la piedra de la locura)* es la amarga parodia de quien es tan loco como para creer que puede curar la locura con ayuda de la ciencia (los charlatanes del saber). Del *Carro de heno* al *Hijo pródigo* la dirección es una: no hay posibilidades de transacción con el mundo. Todo es traición. El cuadro circular de los Siete pecados capitales que Felipe II tenía en su habitación es la admonición de un moralista que en el centro de la rosa de los pecados quiso pintar la figura de Cristo: *Cave Deus videt* [Cuidado, Dios lo ve]. La admonición de un moralista que se ha valido de su arte para expresar su pensamiento.

«Existe un cielo que el diablo construye con sus atrayentes artificios. Allí, los pensamientos son errantes, los sentidos están tristes y el alma permanece silenciosa porque no encuentra aquello a lo que su naturaleza aspira» (Santa Mechtild).

Jerónimo Bosco quiso tal vez traducir en el gran *Jardín de las delicias* el pensamiento de la mística admonitoria. El ritmo del mal tiene múltiples variaciones. Las diversas *Tentaciones de san Antonio* que el pintor ejecutó demuestran que las tentativas del mal serpenteante para perder a los hombres pueden ser innumerables, y que la seducción del artificio no tiene límites. La historia del hombre es la de sus continuas caídas: la desgracia por oposición a la Gracia. Hay una invitación apremiante (éste es el significado profundo de la historia humana) a tomar partido entre dos cielos: el del artificio demoníaco y aquel que el sacrificio del Redentor ha abierto a los hombres de buena voluntad. Sacrificar el artificio es el precio de la salvación.

El arte del Bosco es el arte de la denuncia del artificio; la denuncia del artificio demoníaco: lo documentan el infierno musical del gran críptico del Prado, la misa sacrílega del tríptico de Lisboa (trágica historia del mal en el mundo), los bosques encantados, los peces voladores, las flores extrañas que desconciertan con sus colores y sus formas. La naturaleza nos ofrece una flor maravillosa, pero el paraíso del artificio (lo satánico) se hunde si se corta la flor. Es para llegar al hundimiento para lo que la flor se manifiesta. Existen dos hundimientos posibles: el satánico (el engaño eternizado: la condenación) y el angélico (el desengaño, que sólo a través de la Gracia se puede lograr). Dos abismos: el de la negación sin límites y el de la afirmación absoluta. De aquí la lucha y la obra apologética que emprende el pintor-teólogo. Las potencias de la nada traman para que no se corte la flor; traman a favor de la *nada* (la magia negra). Es la historia habitual que los hombres sencillos cuentan a los inocentes. Una historia que empieza diciendo: «Todo lo podía conseguir el niño que ha-

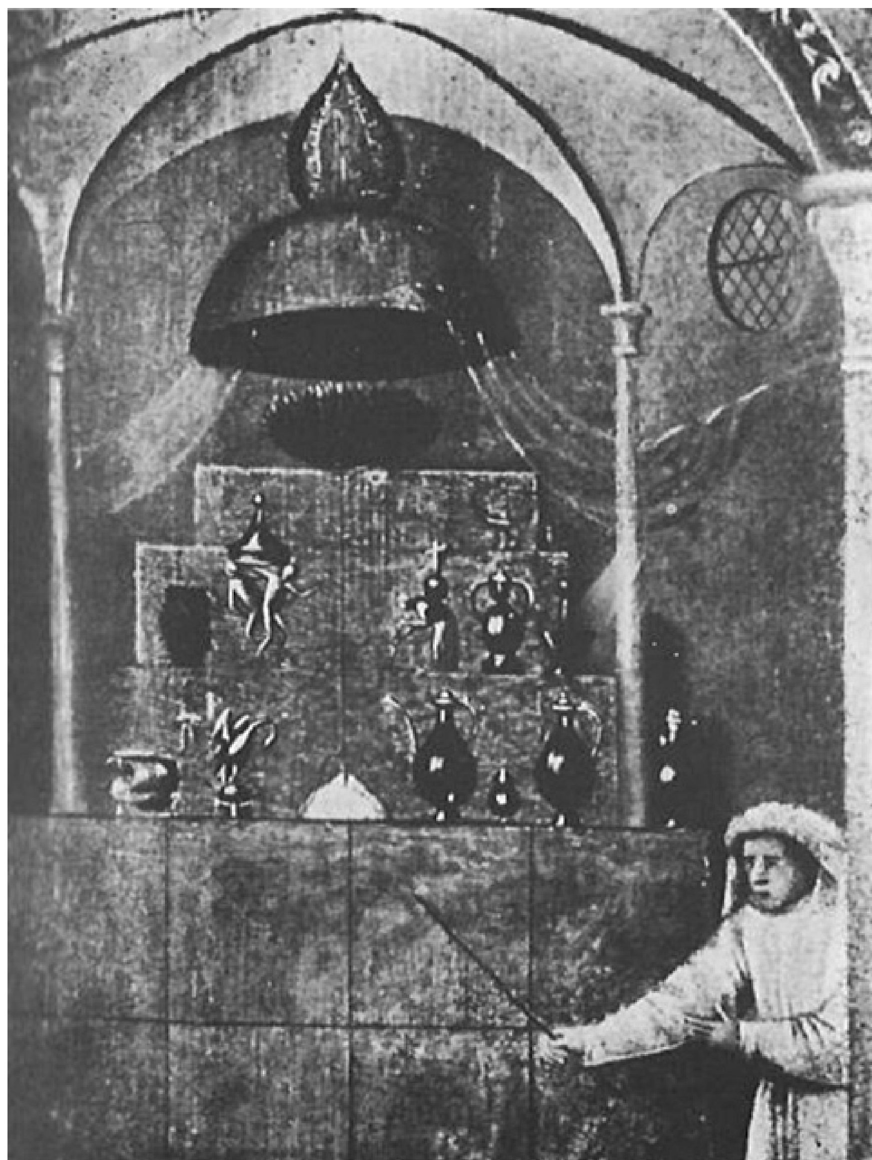
bía entrado en el reino de los juguetes, pero no debía cortar la rosa roja (o el jazmín, o la violeta…), o sea, no debía traspasar el *umbral*». Si cortaba la flor, se encontraría de nuevo en su tugurio. Si cortaba la flor, todo se habría transformado. La moraleja de la fábula de la vida: las cosas ordinarias son las más extraordinarias. Y se observó con agudeza que «morir es todavía más trágico que morir de hambre […] y enamorarse es más poético que dedicarse a la poesía».

Éste es el jeroglífico del Bosco. La denuncia de la magia, del artificio maligno. De aquella magia y de aquellos sortilegios que las sectas más variadas estaban difundiendo en Flandes, en Holanda y en Brabante hacia finales del siglo XV, y que aún en el XVI dominaban en muchas ciudades del Norte. Solamente la Gracia permite cortar la flor de la caída de la ilusión. El Bosco se encuentra en el momento crítico que precede a la Reforma; su pesimismo lo demuestra, pero de su ortodoxia no tenemos motivo para dudar: *non sola fide* (no sólo con la Gracia) contra la magia del mal, sino con la oración. Las obras son necesarias, aun cuando *fides meritorias est*.

La tristeza de un mundo que se estaba organizando fuera del gobierno de la Iglesia (el anuncio del Renacimiento), en una sociedad en la que los hombres empezaban a perder su individualidad para convertirse en *masa*, los intentos por parte de algunas organizaciones religiosas de una discutible transacción con los poderosos de la tierra (el comercio de las indulgencias, ya denunciado por Ruysbroeck)[2], el pacto con Satanás (el mito de Fausto) de quienes practicaban la magia negra, cada vez más numerosos, empujaron al solitario de Bois-le-Duc (que desde luego tampoco era ajeno a la influencia de los místicos alemanes y a la predicación de los seguidores de Gerhardr Groote) a emprender la grandiosa lucha contra toda forma de brujería, tanto a) el terreno político como en el religioso.



II. El Bosco, *Las bodas de Caná*, Rotterdam, Boymans Museum.



27. El Bosco, *Las bodas de Caná* (det.).
Rotterdam, Boymans Museum.

Uno de los cuadros más herméticos y al mismo tiempo más esenciales para la solución del jeroglífico del Bosco es el de las *Bodas de Caná* del Museo Boymans de Roterdam (lám. 27). San Pablo hace un comentario de pasada; *Non potestis calicem Domini*

bibere, et calicem daemoniorum. Non potestis mensae Domini participes esse, et mensae daemoniorum [No podéis beber del cáliz de Dios y del cáliz del demonio. No podéis ser partícipes de la mesa de Dios y de la mesa del demonio] (I Corintios 10, 20). Dos mundos que no pueden encontrarse. Mientras, junto al altar mágico, el sacerdote de Satanás celebra su rito, las viandas impuras (el cisne y el jabalí) preparadas para los convidados sueltan llamas. Un criado cae derribado por el soplo de fuego, pero nadie se da cuenta de ello, nadie ve lo que sucede en el mundo de quienes no son convidados, en el mundo de los sirvientes (de los no libres). Nadie vuelve la cabeza. Dos escenas que no admiten comparación entre sí. Porque es la nada lo que acontece por obra demoníaca a espaldas de los comensales (la *anulación*). Todo contacto es imposible. El gesto del Redentor convierte el agua en vino; el del sacerdote, la carne en fuego. Éste es el misterio del convite; el primer gesto vivifica, el segundo vanifica. No hay que mirar: detrás está siempre el abismo. Alguien espía desde una pequeña ventana: sólo quien pertenece al mundo del sortilegio tiene necesidad de esconderse. Los demás, no. La vida no tiene necesidad de subterfugios. El banquete de la vida lo preside Cristo. Ay de aquellos que creen que pueden cerrar un pacto con Satanás sólo porque muchos, incluso demasiados, han seguido el *Carro de heno*.

La transacción es la muerte: quien concede, cede. El camino de la salvación contempla el sacrificio, nunca la renuncia. Éste es el credo de Jerónimo Bosco[3].



III. Pieter Brueghel el Viejo, *Autorretrato*, Viena.

IV. La filosofía de Brueghel el viejo

I

La filosofía de la vida de Pieter Brueghel el viejo (1528-1569) se resume en parte en un dibujo de la Albertina de Viena: *El pintor y el aficionado*. La amarga actitud de quien describe el mundo y vacila en señalar con el pincel lo que ve más allá de la apariencia, y la estúpida sonrisa del *público* que no tiene problemas de interpretación. Para el espectador que mira a través de los lentes, la visión de quien ha traspasado la apariencia para desvelar el secreto de lo existente es un misterio. ¿Sonríe quizá el espectador porque puede comprar con moneda sonante el cuadro? ¿Comprar el misterio? Paga para tener colores y formas. No se compra con oro la mueca de quien ha comprendido. Pero quien ha comprendido debe sin embargo vender para narrar su amargura y expresar una vez más su comprensión. Es la transacción con el poder inconsciente lo que el hombre consciente del mundo no puede evitar. Y por la mirada del pintor pensador pasan los innumerables acontecimientos de la historia, desde la *Caída de los ángeles rebeldes* (láms. 36-37) hasta la *Tentación de san Antonio* (lám. 42) y *El triunfo de la muerte* (láms. 38-41).



36. Pieter Brueghel el Viejo, *Caída de los ángeles rebeldes*.
Bruselas, Museo.





37. Pieter Brueghel el Viejo, *Caída de los ángeles rebeldes* (det.).
Bruselas, Museo.

En la serenidad de una naturaleza que recuerda el estado paradisíaco pedido, el mal irrumpe en el mundo, trastocando y des-

truyendo.

Éste es el trasfondo que dirigió el arte de Brueghel, apodado *le drôle* [el gracioso]. *Drôle* para quien no comprende el pesimismo del pintor, para el observador que no se ha dado cuenta de que el mal continúa abriéndose paso en el mundo.

¿Niños y campesinos? Desde luego, son los cuadros de la serenidad. Y el pintor parece hallar la nota de reposo cuando mira la naturaleza sencilla y reproduce los juegos de la infancia y las danzas de los campesinos. Pero la *Caída de los ángeles rebeldes*, la *Torre de Babel*, el *Pez grande se come al chico*, los *Lisiados*, la *Parábola de los ciegos*, la *Matanza de los inocentes*, la *Subida al Calvario*, el *Vuelo de Ícaro*, no dejan dudas acerca del pesimismo de Brueghel[1].

En el cuadro del *Misántropo* (Museo de Nápoles), Brueghel resume su visión de la vida escribiendo a los pies del personaje encapuchado, que camina lentamente mientras un ser desmañado que sale de un globo le roba: «Puesto que el mundo es indigno de confianza, me visto de luto».



34. Pieter Brueghel el Viejo, *Margarita la Loca*.
Amberes, Museo Mayer van der Bergh.

En *Dülle Griet* (láms. 34-35), *Margarita la loca*, de la colección Van den Bergh de Amberes, cuadro compuesto en 1564, pocos años antes de su muerte, ¿simboliza tal vez el pintor, en la figura dominante, la Herejía? Hay que recordar la situación de los Países Bajos en aquel período. El duque de Alba propone a Catalina de Médicis una cruzada contra los reformados. Felipe II prepara el régimen del terror. Granvela, la represión. Brueghel, refugiado en Bruselas, pinta *Cristo con la cruz* ese mismo año. Los caballeros que acompañan al Hijo del Hombre, encorvado bajo el peso de la cruz, son caballeros españoles. La alusión es clara. Su obra adquiere un carácter social. La *Matanza de los inocentes* del Museo de Viena tiene un perceptible regusto político. Es la matanza de aquellos que sufren el odio partidista.



35. Pieter Brueghel el Viejo, *Margarita la Loca* (det.).
Amberes, Museo Mayer van der Bergh.

Dülle Griet recluta para el infierno. Lleva una espada en la mano; la mirada de la demente devastadora que arremete contra todo sin discernimiento, mientras el incendio ilumina una tierra

infestada de demonios. La insensata, que en su carrera sin objeto desvela la ruina del mundo.

En *El triunfo de la muerte* del Prado (láms. 38-41) aparece de nuevo el tema del *Carro de heno* del Bosco. La humanidad, empujada por los esqueletos, se dirige hacia una enorme trampa, una celada abierta. La realidad es esquelética. Los fugitivos caen en la gran red tendida por los muertos. La pareja de enamorados, que en el cuadro del Bosco estaba encima del montón de heno, en *El triunfo de la muerte* se halla, por el contrario, a los pies de una mesa en la que hay un cáliz volcado y queda poco pan, mientras los comensales son arrancados del banquete por las hordas de difuntos. No se lo esperaban, a juzgar por la sorpresa que muestran sus expresiones. No es el monstruo verde del Bosco, que acompaña con el pífano la música de los enamorados, sino un esqueleto que tañe una viola; pero los enamorados no lo ven.



38. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*.
Madrid, Museo del Prado.

El armiño y la púrpura son abatidos. Ante el fondo tenebroso del cuadro, las horcas delimitan la escena y suena una campana suspendida de una rama.



39. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte* (det.).
Madrid, Museo del Prado.



40. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte* (det.).
Madrid, Museo del Prado.



41. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte* (det.).
Madrid, Museo del Prado.

La lucha por el *Carro de heno* halla su conclusión en la obra de Brueghel, donde las víctimas de esa lucha —los muertos— lanzan su ataque contra los ciegos del mundo; no contra la pareja amorosa. De hecho, los que vuelven no son los muertos por el

amor, sino por la avaricia. El amor excluye la muerte, pero el amor está apartado del mundo.

II

Hieronymus Cock, hijo del pintor Jan Cock, abrió en 1546, en Amberes, una editorial de estampas llamada A los cuatro vientos, que alcanzó gran celebridad.

Pintor, grabador y comerciante en obras de arte, Hieronymus Cock había empezado su actividad como editor de estampas en Roma, de la mano de Baviera, el empresario de los grabados de Marcantonio Raimondi.

En la calcografía de Cock se imprimieron las estampas del Bosco. El papel de intermediario entre el pintor Jerónimo Bosco y el grabador Cock fue desempeñado en muchas ocasiones por Brueghel. Desde 1553 fue éste el mayor proveedor del taller de Cock. Después de las composiciones de paisaje, Brueghel dibuja, en 1556, las *Tentaciones de san Antonio* (lám. 42), el primero de los grabados en el que aparece lo diabólico. *Multae tribulationes iustorum, de omnibus iis liberavit eos Domine* [Muchas tribulaciones padecen los justos; de todas ellas los libra Dios] (Salmo 33). Sólo Dios puede liberar. El anacoreta se apoya en el bastón y lee el breviario sin ser molestado.



42. Pieter Brueghel el Viejo, *Tentaciones de san Antonio*. Washington, National Gallery.

Sale humo de la boca de la cabeza horrenda que a modo de nave se aproxima a la orilla en la que está el santo rezando. ¿El humo de la combustión de todos los males? Es difícil explicar este símbolo. Continúa la serie de los *Vicios* (la Cólera, la Pereza, la Avaricia, la Lujuria, el Orgullo, la Gula, la Envidia), la *Bajada de Cristo al limbo* (1561), donde todas las diablerías se ajustan más o menos a la misma fórmula. También en la serie de las *Virtudes* (compuesta entre 1558 y 1560), lo demoníaco, si bien no es dominante, aparece generosamente representado. Parece que es de 1558 el cuadro de las tentaciones de san Antonio que reapareció en 1934. De 1565 son las dos estampas *San Jacobo y el mago Hermógenes* y *La caída del mago*.

La Paciencia (lám. 136).

En *La Paciencia* (H. Cock excudit 1557), la figura central, «Paciencia», simbolizada en una mujer con las manos juntas, mira al cielo. Pequeñas proporciones, mientras que, a su alrededor, se desencadena lo demoníaco. *Patientia est malorum quae aut inferun-*

tur aut accidunt, cum aequanimitate… perlatio (Lactancio, *Inst.*, L. 5). Soportar con ánimo ecuánime los males que sobrevienen o son infligidos traduce la filosofía de la vida de Brueghel con gran eficacia: todo es contradictorio e insensato. Rezando es soportable el mundo. La historia es un desorden infernal; la Paciencia es el secreto que permite el tránsito.



136. De un dibujo de Brueghel el Viejo,
La paciencia. Grabado.

San Jacobo y el maqo Hermógenes (*Divus Iacobus diabolicis praestigiis ante Magum sistitur* [San Jacobo resiste la impostura diabólica ante el Mago] (lám. 140).

El mundo del maleficio estalla ante la señal de la cruz que hace san Jacobo: la realidad del mal no resiste al gesto que representa el sacrificio supremo. Se abre una sima al lado del santo. En la parte superior: huidas de brujas a lomos de dragones y machos cabríos. La llama que se levanta del horno alquímico (junto al

cual está sentado el Mago con el libro del sortilegio abierto) estalla en el aire. El Ruto de la magia negra es el apareamiento de formas insoportables. La señal de lo que por excelencia era *insoportable*, pero que fue *soportado* (la cruz), dispersa las formas inauditas, devolviendo a la naturaleza lo que la voluntad contra-naturaleza le había quitado para crear el mundo mágico del horror.



138. De un dibujo de Brueghel el Viejo,
Las tentaciones de san Antonio. Grabado.

La caída del mago (Idem impetravit a Deo ut Magus a demonibus discerperetur [Obtuvo de Dios que el Mago fuese desgarrado por los demonios] (lám. 139).



139. De un dibujo de Brueghel el Viejo,
La caída del mago. Grabado.



140. De un dibujo de Brueghel el Viejo,
San Jacobo y el maqo Hermógenes. Grabado.



141. De un dibujo de Brueghel el Viejo,
La pereza. Grabado.



142. De un dibujo de Brueghel el Viejo,
Bajada de Cristo al limbo. Grabado.

También en este segundo grabado todo se hunde ante la sagrada señal del santo, pero Fraenger ha visto en esta estampa una tendencia satírica, sobre todo por la rana que, en el ángulo derecho, intenta colocarse un huevo encima de su gorro puntiagudo. Delante de la rana hay un paño cuadrado, una varita mágica, un vaso y dos caracoles. Cerca, dos vasos boca abajo, uno dentro de otro, y un tercero solo al lado de unas bolas. La «mujer-calabaza», en el ángulo contrario, tiene un clavo que le atraviesa la lengua traicionera y un puñal que le atraviesa la diestra. En el centro de la escena hay cuatro saltimbanquis. Un mono hace girar un plato (el plato que da vueltas representa el giro de la luna). «El giro serpentino —escribe Fraenger—, o bien el círculo pitagórico de la inmortalidad, es representado por la rana, que en su juego con bolas, huevos y vasos trata de cerrarlo, ya que los hombres son caducos solamente porque no saben unir el principio con el fin». Un gigante apoya los brazos en una mesa

sobre la que hay dos vasos (uno dentro de otro) y dos bolas. Está jugando al juego de las bolas. Sobre la cabeza del gigante se posa un huevo. Un extraño animal con un garfio hace caer al Mago. A la derecha, la doble cabeza suspendida en el aire, cubierta con un gorro puntiagudo, es una figura andrógina: Jano, Jana (*Lunus-Luna*), unión hermafrodita de la potencia masculina y la femenina. Siempre según Fraenger, esto explica el juego de la rana y del gigante: las bolas representan la potencia masculina y la femenina; los recipientes que entran el uno en el otro, la unión de los sexos; y el vaso, el tercer sexo hermafrodita; los dos caracoles que hay junto a la rana son el yo masculino y el femenino separados que la operación mágica trata de volver a unir.



IV. Pieter Brueghel el viejo, *El misántropo*.
Nápoles, Museo Nazionale.

a





b

c





d

e





f

V. El Bosco, *Alegoría del carro de heno* (detalles: a, b, c). Madrid, Museo del Prado. Pieter Brueghel el viejo. *El triunfo de la muerte* (detalles: d. e, f). Madrid, Museo del Prado.



137. De un dibujo de Brueghel el Viejo,
La cólera. Grabado.

La cólera (*Ora tument ira, nigrescunt sanguine venae*, 1558) [Se encolerizan las bocas con la ira y ennegrecen las venas con la sangre] lám. 137.

En el centro de la estampa, varios símbolos de la cólera: armas y hombres armados, animales que se despedazan. Un gran cuchillo corta a varios hombres desnudos que tratan inútilmente de huir. Es una horda de seres furibundos que sale de una tienda de campaña. Encima de la tienda, un brasero y una olla: dos hombres son sometidos al tormento del fuego. La figura central cabalga sobre un tonel abierto. Dentro Rene lugar una pelea. El personaje a lomos del tonel es el emblema de la cólera: un cuchillo entre los dientes y el vaso de Hermes en la mano, ¿quizá quiere decir con esto que la ciencia de las sustancias opuestas acarrea la destrucción, como la ira, y que la ira es el fruto de la tentación de separar lo que en la naturaleza es armónico, como la al-

quimia es la de volver a unir lo que en la naturaleza está separado? Según otros es la ampolla que contiene la sangre que la ira hace correr.



5. El Bosco, *Alegoría del carro de heno*.
Madrid, Museo del Prado.

III

El Carro de heno del Bosco (láms. 5-7) y *El triunfo de la muerte* de Brueghel (láms. 38-41). Véanse págs. 73-75.

El *Carro de heno*. Paráfrasis de Isaías: «Voz que decía: Da voces […] toda carne es hierba, y toda su gloria como una flor del campo» (Isaías 40, 6).

«¡Ay de los que traen la iniquidad con cuerdas de vanidad, y el pecado como con coyundas de carreta! […] ¡Ay de los que a lo indo dicen bueno, y a lo bueno malo! […] ¡Ay de los sabios en sus propios ojos, y de los que son prudentes delante de sí mismos! ¡Ay de los que son valientes para beber vino, y hombres fuertes para mezclar bebidas […]!» (Isaías 5, 18-23).



6. El Bosco, *Alegoría del carro de heno (det.)*.
Madrid, Museo del Prado.

A la izquierda del carro simbólico, un mendigo tendido en el suelo reposa con la cabeza en el regazo de una monja que tiene un niño en los brazos. Detrás, de espaldas a la monja, el profeta Isaías predica la vanidad de la lucha humana. Tiene el brazo ex-

tendido: «Me dijo Jehová: "Toma una tabla grande y escribe en ella con caracteres legibles: RÁPIDO BOTÍN, PRÓXIMO PILLAJE". Y junté conmigo por fieles [...] Y me llegué a la profetisa, la cual concibió y dio a luz un hijo. y me dijo Jehová: "Ponle por nombre RÁPIDO BOTÍN, PRÓXIMO PILLAJE. Por que antes de que el niño sepa decir Padre mío, y madre mía, será saqueada la riqueza de Damasco" [...]» (Isaías 8, 1-4).

El hijo de la monja, «Rápido botín», es el vástago del mendigo que reposa sin preocuparse del mal que recorre el mundo. Los mendigos tienen un privilegio, que duermen incluso en medio del tumulto.



7. El Bosco, *Alegoría del carro de heno (det.)*.
Madrid, Museo del Prado.

La pareja de enamorados, símbolo de la opción posible, del libre arbitrio[2], está encima del montón de heno, entre el cielo y la tierra Es el punto crucial, el que corona el heno rebosante. Dentro del arbusto se esconde otra pareja, cal vez ha elegido ya. Triste gesto del Redentor, que no puede salvar a los malevolen-

tes. Abajo, a poca distancia del carro, el crimen. Con el crimen, la muerte, y con la muerte, hasta los muertos matan. Éste es el tema que Brueghel desarrolla en *El triunfo de la muerte*. Es un esqueleto el que mata. El carro no lleva heno, sino el final del tiempo útil para la salvación: han cosechado, sí, pero no hierba, sino calaveras. El oro es inútil; también los soberanos perecen. En la parte superior, una maravillosa y aterradora visión de un mundo incendiado; avanzan los esqueletos de aquellos que murieron en la lucha por la conquista del heno, y la sentencia contra los vivos es decretada por los muertos. Un esqueleto, verdugo gigantesco, ejecuta la sentencia, levantando la espada de la justicia sobre el vivo arrodillado. Uno ha conseguido esconderse entre las rocas, pero es arrastrado a las profundidades por un esqueleto que, cual cangrejo, lo estrangula. La venganza de la muerte conoce caminos todavía más ocultos, caminos que conducen a los escondites de los vivos. La huida es imposible. Del ataúd donde yace una mujer amortajada sale un pequeño ser; ha caído sobre el borde antes de empezar siquiera a vivir. Los minúsculos brazos huesudos penden por un lado de la caja. ¿Expía las culpas de la madre? Hay una vela encendida todavía, la última, como para atestiguar que las velas no sirven cuando el mundo es iluminado por el incendio del heno de la vida, que se convierte en el heno de la muerte. En su avidez por conquistarlo, los hombres no vacilan en prenderle fuego.

Las hojas cerradas del gran tríptico el *Carro de heno* comentan las palabras del profeta: «Preparad el camino a Jehová; enderezad la calzada en soledad a nuestro Dios» (Isaías 40, 3). El rostro angustiado del peregrino del mundo en marcha hacia lo desconocido se impone cuando desaparece la escena de la lucha; hay en su rostro una nostalgia no por el mundo perdido sino por el mundo todavía no alcanzado.

La conclusión de la filosofía del Bosco y Brueghel parece centrarse en dramática nostalgia de un estado de inocencia que la

caída nos hizo perder; el satanismo ha contribuido a borrar su recuerdo, y sólo la «locura» nos lo deja entrever.



28. El Bosco, *El peregrino del mundo*.
Rotterdam, Boymans Museum.

V. Comentario de las láminas

Jerónimo Bosco

El jardín de las delicias

Tríptico - Madrid - Museo del Prado

Láms. 20-25

El tríptico del *Jardín de las delicias* (Museo del Prado) es uno de los cuadros más grandiosos y enigmáticos del Bosco. Los críticos han presentado diversas hipótesis para interpretarlo.



20. El Bosco, *El jardín de las delicias*
(parte central del tríptico)
Madrid, Museo del Prado.

En la tabla de la izquierda: el Paraíso terrenal, la creación, el árbol y la fuente de la vida.

En la tabla central: el jardín de las delicias con la fuente de la juventud, rodeada por hombres a lomos de extraños animales formando un carrusel. En el estanque mágico se bañan mujeres. Cabalgara de la libídine. En la parte superior, hasta las piedras parecen participar, con sus colores rosados y sus formas misteriosas (de significados alquímicos), en la exaltación del placer sen-

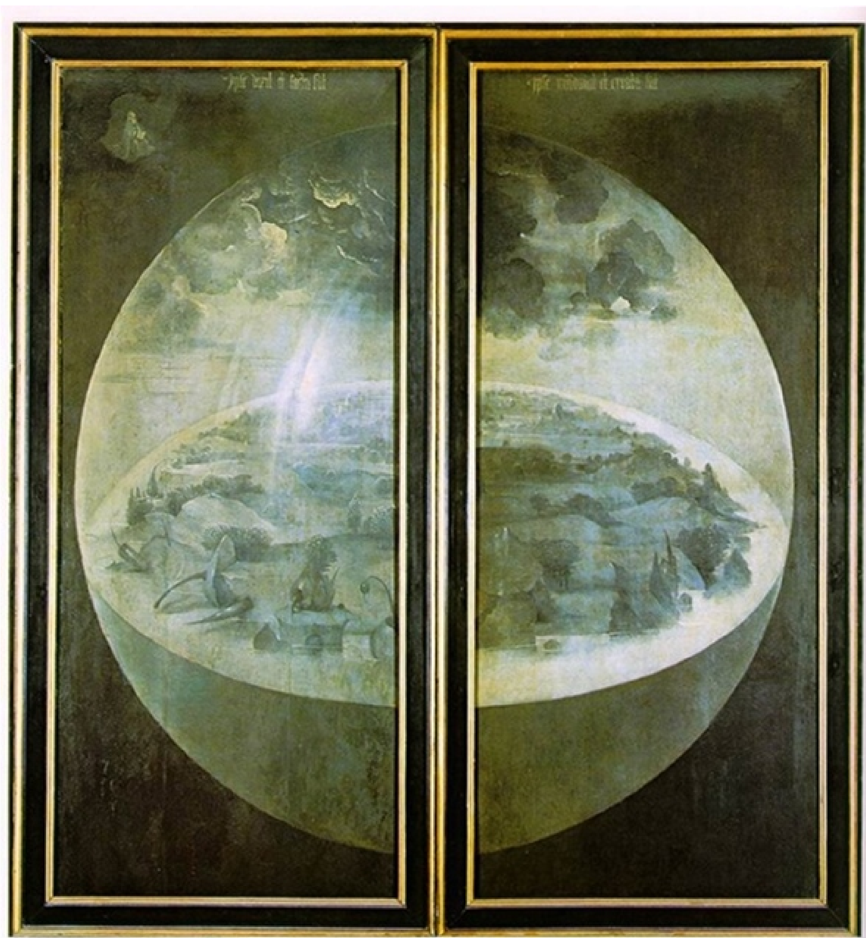
sual. Parece la síntesis de la historia de la humanidad en la apoteosis del éxtasis. Agua, tierra y aire están poblados de amantes. Flores gigantescas en las que se esconden parejas. Frutos abiertos de los que el amor parece tomar su fuerza. Una fresa colosal, dentro de una burbuja de humor acuoso, rodea a dos amantes, símbolo de la voluptuosidad. Petirrojos y pájaros diversos atestiguan la presencia de lo que representan: la lujuria. Todo celebra la palpitación de un exasperado deseo de generación.

En la tabla de la derecha: el infierno, dominado por Satanás y por el lago de hielo.





21. El Bosco, *El jardín de las delicias* (alas).
Madrid, Museo del Prado.



22. El Bosco, *La creación del mundo*
(exterior de las alas del *Jardín de las delicias*).
Madrid, Museo del Prado.



24. El Bosco, *El jardín de las delicias* (det.).
Madrid, Museo del Prado.



25. El Bosco, *El jardín de las delicias* (det.).
Madrid, Museo del Prado.

Las dos hojas cerradas muestran el mundo en el tercer día de la creación: el caos y la vida floreciente de elementos vegetales y minerales. El mundo encerrado en un gran globo de cristal transparente en el que bulle la vida, y en el que también se adensan las nubes. Dos inscripciones en caracteres góticos: *Ipse dixit et facta*

sunt — *Ipse mandavit et creata sunt* [Porque él dijo, y fueron hechos; él mandó, y existieron] (Salmo 33, 9).

Los dos misteriosos trípticos del *Carro de heno* y el *Jardín de las delicias* se complementan. Tanto en el primero como en el segundo, la escena central manifiesta dos aspectos de la existencia: la lucha por la vida (el Carro) y la vida sin lucha (el Jardín). Pero la vida sin lucha no es menos tentadora que la lucha por la vida. Dos tentaciones: la de la conquista de los medios de subsistencia, incluso mediante el crimen (las complicaciones de una vida construida sobre la técnica de las relaciones sociales), y la del abandono al reino de la naturaleza (a la desnudez de una existencia simple), donde el principio de la fecundación cósmica constituye el centro de todo: la tentación de la inmediatez de lo sensible.

Dos pecados mortales que, en definitiva, se reducen ambos a la negación del prójimo. La eliminación del prójimo por la conquista de los medios de subsistencia en la rebatiña mortal en torno al carro simbólico (*homo homini lupus*), y la ignorancia del prójimo en la exaltación de la sensación pura (la naturaleza en sí misma, la desnudez) que desdeña al otro como ser que siente y lo acoge sólo como cosa sentida. Dos infiernos, pues: el de una construcción insensata en un mundo que arde (el infierno del triplico del *Carro de heno*), parodia de las construcciones humanas, y el del estanque helado (infierno del tríptico del *Jardín de las delicias*), el inevitable fin de la sensación pura: el hielo. Debajo del estanque: el infierno musical, el falso acorde, la desgarradora sensación acústica de una armonía quebrada. Y por fin Satanás, que se traga a los lujuriosos y, una vez digeridos, los defeca con una burbuja gelatinosa en una cloaca inmunda, a cuyo borde se asoma un condenado para vomitar su náusea (influencia de la *Visio Tundali*).

No es posible considerar la tabla central del *Jardín de las delicias* como una representación del estado edénico de inocencia. No

tendría sentido el infierno lateral[1].

Fraenger, en el libro *Das Tausendjährige Reich* (*El reino milenario*, Winkler, Coburgo 1947), se propone interpretar el cuadro con arreglo al misterio de Adán (el mito del hermafroditismo inicial), que se relaciona con la leyenda de la maldición que Dios lanzó sobre los Titanes, por el sacrilegio cometido cuando intentaron escalar el Olimpo. Por ello, el principio masculino, que tiene su origen en el sol, fue separado del principio femenino, que tiene su origen en la tierra. Según la corriente herética del Libre Espíritu, la unidad mágica Adán-Eva se habría multiplicado a la manera de los ángeles si el pecado original no hubiera venido a separar los sexos. Ahora bien, la redención humana, según esta secta, tendría como finalidad reintegrar al hombre en lo íntimo del ser del creador por medio de Cristo. El amor del libre espíritu (inspirándose en el modelo de la pareja Adán-Eva) buscaba abrazar a toda la humanidad. El adanismo era una doctrina de igualdad de vida para todos los hombres, y por lo tanto también lo era del libre amor sublimado por una vida de santificación. El amor sexual se convierte en un misterio gnóstico. A través de la iluminación corporal-espiritual, el hombre introduce en sí mismo la materia femenina, se convierte de nuevo en una unidad y sale de su pecado reintegrándose a la eterna luz del Paraíso (véase *op. cit.*, cap. II). En 1411, el carmelita Wilhelm van Hildernissen, uno de los jefes de la secta del Libre Espíritu, junto con Aegidius Cantor, hubo de responder ante el Tribunal de Justicia episcopal de Kameryk por el movimiento de la restauración universal. La secta de los picardos (*Begharden*), de los cuales se habla en la relación de Enea Silvio Piccolomini, era una variante de la misma herejía; y la española de los Alumbrados era otra variante. También para éstos, la coyunda sexual era «el camino hacia lo alto» (*acclivitas*) o «alegría del Paraíso». Según Fraenger, el *Jardín de las delicias* no sería sino una antecámara del cielo y no del infierno, pues no era nada más que una representación de la vida sexual

santificada, según la doctrina del Libre Espíritu, y el infierno un testimonio de la restauración universal, sobre todo en la alegoría del arpa-laúd (para Fraenger, alegoría de la primera pareja humana, imagen de Dios). La triada de los instrumentos del infierno musical, que en el tríptico del *Jardín de las delicias* tiene un lugar relevante, en el Paraíso celestial estaba al servicio de Lucifer, príncipe de los ángeles; precipitada en el infierno junto con el soberbio maestro, la rodea una hilera de payasos que no creen que por medio de la música les sea concedida la redención. Así pues, El Bosco no sería otra cosa que un adepto a la secta del Libre Espíritu. Pero esta tesis no nos parece en absoluto demostrada, puesto que ningún documento la apoya y que la relación del triplico del llamado *Reino milenario* con el del *Carro de heno* no presenta, por las consideraciones que hemos destacado, ninguna dificultad, sino que, anees bien, dicha unión se integra en la concepción teológicamente ortodoxa del destino humano, de la que los dos cuadros son una dramática ilustración. Recuérdese que los tres trípticos del Bosco ponen de relieve tres aspectos de la tentación demoníaca: la tentación intelectual (las *Tentaciones de san Antonio* del Museo de Lisboa) a través del desgarramiento causado por el carácter incomprensible de lo horrendo, la tentación de lo sensible puro (el *Jardín de las delicias*), y la tentación de los bienes terrenos, de la mundanidad como fin en sí misma (el *Carro de heno*).



10. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*
(parte central del tríptico)
Lisboa, Museo Nacional.

Jerónimo Bosco

Tentaciones de san Antonio

Tríptico - Museo de Lisboa

Láms. 10-15

Véanse págs. 77, 90, 203

En la escena central del impresionante tríptico de la tentación de lo horrendo se celebra una misa negra. La sacerdotisa y dos

ayudantes dan la comunión a unos bufones. El primer comulgante, de rostro porcino, lleva en la cabeza un búho (es por lo tanto un sacerdote del ídolo Baal). En las mitras de los oficiantes, se entrelazan víboras enroscadas y zarzas, de modo que el vino ofrecido es veneno de serpientes (*porque de la vid de Sodoma es la vid de ellos, y de los campos de Gomorra; las uvas de ellos son uvas ponzoñosas, racimos muy amargos tienen. Veneno de serpientes es su vino, y ponzoña cruel de áspides*, Deuteronomio 32, 32-33). En el plato redondo presentado por una negra, una rana levanta un huevo, símbolo de la generación insana. El santo, absorto, vuelve la cabeza para no ver. Sólo la cruz es real. No lejos del eremita, un brujo con la varita mágica. Al fondo de la visión demoníaca, en el horizonte, relumbra el incendio.




11. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*
(alas del tríptico)
Lisboa, Museo Nacional.

En la parte inferior: una embarcación que acaba en pez. Es guiada por demonios simiescos; arrastra animales acuáticos impuros (la pesca del diablo).

En la tabla de la izquierda del tríptico: san Antonio, desvanecido, es trasportado en brazos por dos monjes y un laico (el rostro del laico reproduce los rasgos del Bosco) por un puente de

madera. Sensación de marcha fatigosa; algo abrumador ha sucedido. Debajo del puente, dos demonios animalescos y la caricatura de un monje leyendo. A escasa distancia, otro demonio-pájaro que lleva sujeto al pico un papel con la inscripción «gordo». Según Combe (*H. Bosch*, Tisné, París 1946), clara alusión al comercio de indulgencias, al derecho adquirido a *engordar* y al eclesiástico corrupto que *engorda* con el dinero ilícito.

En la tabla de la derecha, la escena del árbol hueco: el demonio-sapo recoge en una copa el líquido mágico que vierte otro demonio de rostro femenino. ¿Tentación del ilícito experimento alquímico del *homunculus*? Parece que sí, ya que el viejo-niño (véase pág. 107) se mueve fatigosamente sin ser visto por el santo; es el inmundo fruto de la gran tentación.



12. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.).
Lisboa. Museo Nacional.



13. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.).
Lisboa. Museo Nacional.



14. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.).
Lisboa. Museo Nacional.



15. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.).
Lisboa. Museo Nacional.

En la parte inferior: la mesa mágica. En la mesa, un vaso de Hernies del que sale un pie de puerco. También uno de los demonios que sostienen la mesa tiene un pie metido en un vaso de Hermes. Una cabeza-vientre lleva un cuchillo clavado en el ombligo. Un sombrero rojo la cubre a medias, dejando al descubier-

to la oreja y una cola negra que se retuerce como una serpiente. Es la oreja que sólo oye el estímulo ínfimo. La mesa mágica no genera más que monstruos, y la tentación de la generación contranatura es el triste producto de la *concupiscientia irresistibilis aberrante*.



8. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*.
Ámsterdam, Museo Nacional.



9. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*
Madrid. Museo del Prado.

Jerónimo Bosco

Tentaciones de san Antonio

Madrid - Museo del Prado

Lám. 9

Véanse págs. 78-79

Santiago de Compostela y el mago

Museo de Valenciennes

Lám. 17



16. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*.
Valenciennes, Museo.

Según la leyenda, el apóstol Santiago (el Mayor), tras haber marchado a España y haber constatado la inutilidad de su predi-

cación en Iberia, regresó a Palestina, donde convirtió al mago Hermógenes, pero fue asesinado por los hebreos.



17. El Bosco, *Santiago de Compostela y el mago*
Valenciennes, Museo.

Los discípulos, después de colocar su cadáver en una barca, lo confiaron a los ángeles. Siempre según la leyenda, la barca llegó a Galicia, en el norte de España, a la actual Compostela (que es la corrupción de Jacobus Apostolus). En la Vía Láctea se grabó la trayectoria seguida por el cadáver hasta llegar a Galicia, el llamado camino de Santiago. El cuadro que se encuentra en el Museo de Valenciennes es una buena copia del original perdido del Bosco. El mago Hermógenes está sentado en el trono rodeado de demonios. Está en actitud de invocar. El tema del huevo se halla en primer plano: un gran huevo por el que asoman, agitándose, miembros de reptiles. A lo lejos, Santiago. Se acerca precedido por un ángel. Ante la cruz, hasta los demonios se ven obligados a inclinarse, y el sortilegio es vencido. El de Santiago era un tema de actualidad, dado que las sectas de magia negra habían vuelto a florecer en los Países Bajos a finales del siglo XV.



18. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*.
Haarlem, col. Gutmann.



19. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*.
Lugano, Villa Favorita, col. Thyssen.

Escuela del Bosco

Visio Tundali (El sueño del enamorado).

Madrid - Colección Lázaro

Lám. 33

Es un cuadro que representa una experiencia onírica compleja. A la izquierda, abajo, el soñador. En el centro y a la derecha, el sueño: la realidad de lo íntimo. La máscara de órbitas vacías y

orejas floridas (de sus lóbulos brotan dos arbolitos) asoma la nariz sobre la tina donde se bañan hombres y mujeres desnudos. Es una máscara que enmascara, no una máscara que potencia. Esconde dos sentimientos de lo profundo: el deseo del enamorado que sueña con el amor, pero también con el oro (cae en la tina una lluvia de oro a guisa de estornudo), y la aspiración sádica de ser fustigado. Sobre la cabeza de la máscara, detrás de la cortina sostenida por dos árboles, un hombre es azotado por una pequeña ave de rapiña. En el centro, en primer plano, entre dos monstruos (uno, evidente símbolo fálico; el otro, expresión de bestialidad incontrolable), hay un hombre desnudo sentado en un dado. La suerte está en la base, la percepción del azar es antecedente constante de todo amor terreno. Correr el riesgo. A la derecha, el sueño se corría sueño del soñar (la cama y el dosel), que se transforma más abajo en el sufrimiento de la gula, simbolizada por el ser malvado que obliga a beber sin medida, junto a una mesa bajo la que han desaparecido otros seres que ya han perdido el control de sí mismos. Entre la máscara y el dosel, al fondo, un incendio infernal, el típico incendio que pintan El Bosco, Mandyn, Huys y Met de Bles. Aquí, tal vez, representación del sentimiento de una culpa que hay que expiar, precisamente porque el amor soñado no es puro. Hay un hecho ilícito que expiar. El riesgo, cuyo emblema es el dado, anuncia el castigo. Supone sobrepasar el umbral de lo lícito, aunque por otra parte, precisamente porque el dado está en el centro, representa el umbral mismo.



33. Escuela del Bosco (?), *El sueño del enamorado*
Madrid, col. Lázaro.

Es éste uno de los cuadros más notables desde el punto de vista psiquiátrico. Los más recientes estudios de psicopatología tienden a identificar en cierto modo sueño y locura[2], y la tendencia surrealista es más interesante aún por el hecho de que, a través de lo maravilloso, lo irracional y lo frenético, se sigue una línea rigurosa. El sueño del enamorado se hace realidad en la exigencia de sinceridad que revela el discípulo del Bosco, ofreciéndonos una muestra gráfica de sociología del inconsciente.

Escuela del Bosco

San Martín

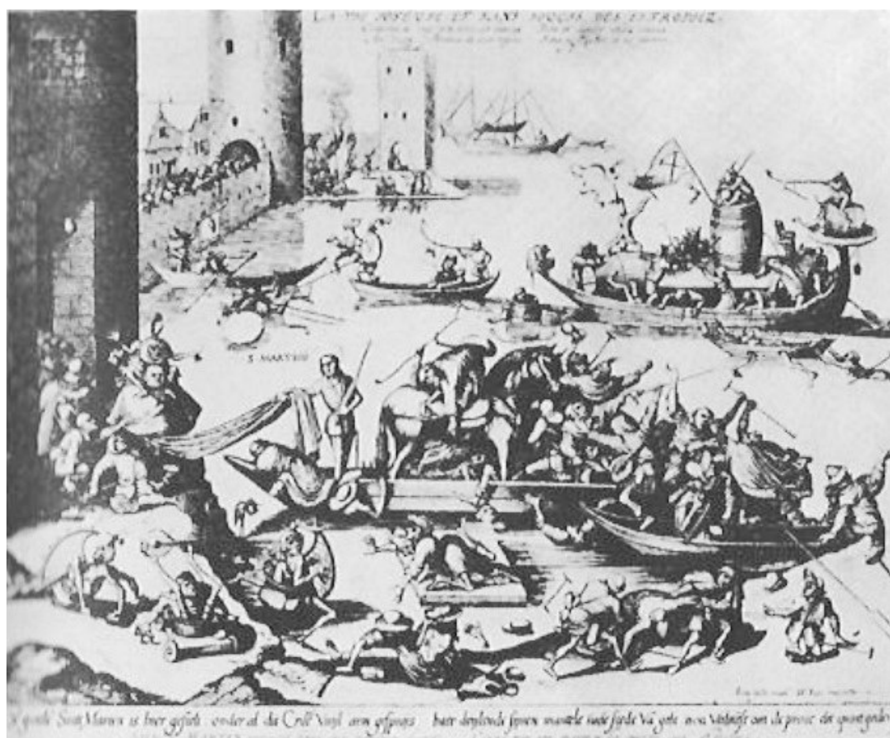
Grabado (de un dibujo atribuido al Bosco).

Lám. 127

En la parte superior de este grabado sobre cobre (*J. Galle excud. — H. Bosch inventor*), la inscripción: *La vie joyeuse et sans souci*

des estropiés [La vida alegre y sin preocupaciones de los lisiados]. Siguen los versos:

Contemple ung peu tous ces boiteux
Au beau milieu de leur misère
Rire et danser estre joyeux
Sans se soucier de la guerre.
[Contempla un poco a todos estos cojos,
en medio de su miseria,
reír y danzar y estar contentos
sin preocuparse de la guerra).



127. De un dibujo del Bosco. *San Martín*
Grabado.

En la parte inferior, una inscripción en holandés seguida de la traducción francesa: *Saint Martin pensant faire aux pauvres charité causa par son manteau la guerre aux estropiés* [san Martín, pensando

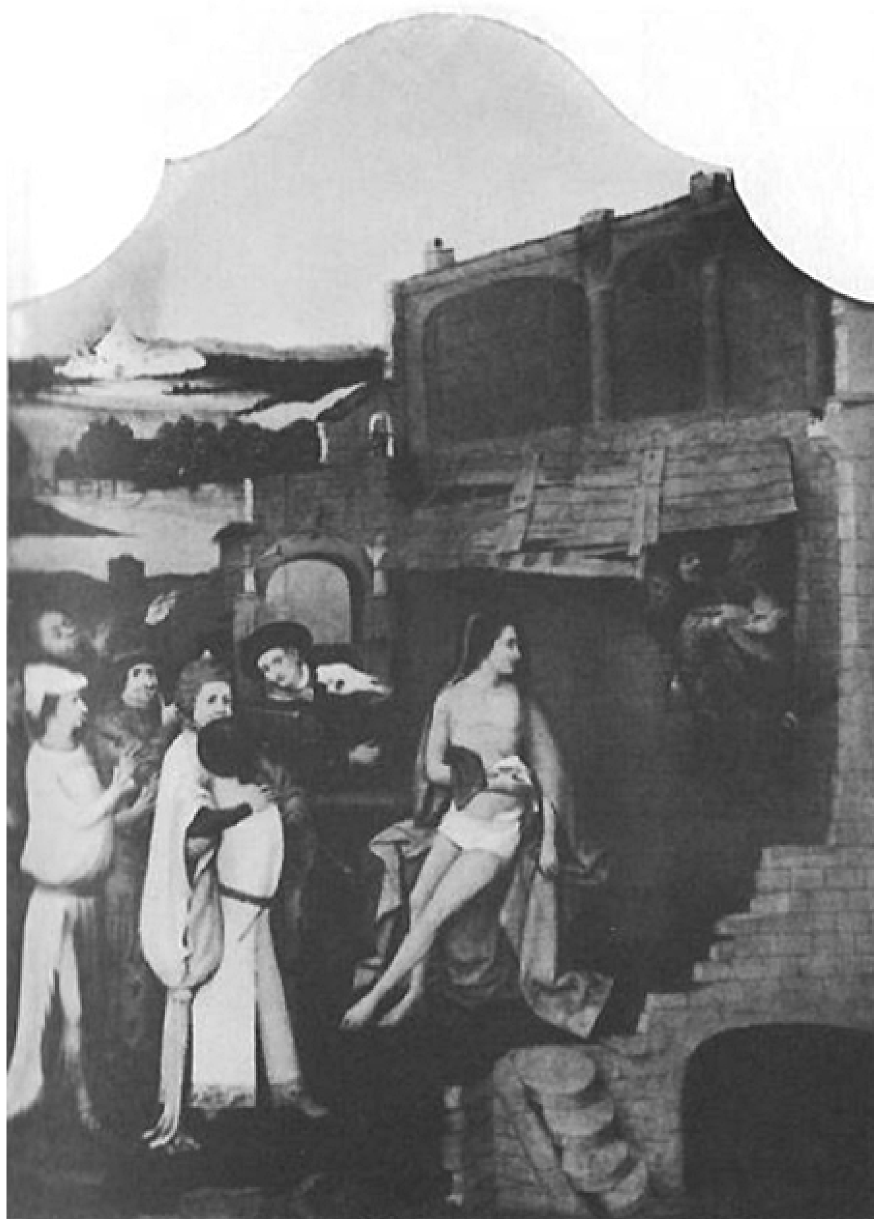
hacer caridad a los pobres, con su capa causó la guerra entre los tullidos].

El grabador ejecutó sobre cobre, con exactitud, el dibujo atribuido al Bosco, que reproducía un *Misterio* sin duda representado con frecuencia en Flandes: san Martín y los lisiados.

La escena se desarrolla en un pequeño puerto. San Martín, patrono de los desdichados, ha subido a una barca para huir del ataque de los lisiados. Agarran su capa muchas manos. También su caballo está en la barca, pero sobre él hay un desdichado; la embarcación es invadida. La caridad y la paciencia del santo son sometidas a una dura prueba. Los infelices carecen de discreción. Es una de sus prerrogativas. La infelicidad conlleva una desgracia: la inoportunidad. El supuesto derecho a la indiscreción. Todo parece lícito al que ha sido desheredado por la naturaleza. Sólo un santo puede soportar el ataque de los tullidos, jorobados y mutilados que se arrastran por el suelo y que el mundo rechaza porque son repugnantes. A los infelices, la infelicidad. La de los infelices es una sociedad extraña; está separada de la otra, la de los hombres normales. No tiene derecho a entrar. Los hombres normales tienen como principio constante el de rechazar a los anormales. Y los desdichados hallan sus satisfacciones en su mundo (*la vie joyeuse des estropiés*). Si todos son lisiados, el ser lisiado no es una desgracia. Pero el santo entra en el mundo de los desgraciados, viola su soledad; al repartir su capa, anuncia la caridad, y con la caridad entra la guerra. Si se da un bien, el no haberlo tenido aún es fuente de odio. La caridad del santo revela al infeliz su infelicidad. Es la representación del *Misterio* del don no pedido, del bien ignorado que confirma la santidad de quien cumple el precepto «ama al prójimo como a ti mismo», pero el don no pedido es fuente de odio y de muerte; es causa de la aspiración al don.

El dibujo pone de manifiesto el sarcasmo pesimista del Bosco y las condiciones sociales de su época. La rebelión de los abyec-

tos; el deber de los fieles en una tierra devastada por guerras de religión; la gran tentación de no dar, de mantener en la oscuridad, para no hacer sufrir.



29. Escuela del Bosco. *Job, san Antonio y san Jerónimo* (parte central del tríptico). Brujas, Museo.

Escuela del Bosco

Job, san Antonio y san Jerónimo

Tríptico - Museo de Brujas

Lám. 29

Es un cuadro interesante por el panel central. Job, sentando en un banco, con un manto rojo sobre los hombros, mira hacia la izquierda. A su derecha, cinco músicos en primer plano. El sexto, casi escondido, toca sirviéndose de un cráneo de animal como caja de resonancia. En el lado opuesto, cuatro personajes salen por un agujero de la casa en ruinas que constituye el motivo dominante. El primero de los cuatro es un gran zorro vestido con sayo de monje. A lo lejos: un incendio que destruye un castillo.

La composición es difícil de interpretar.

No escucha el paciente Job la astucia de un mundo en el que la morada humana sirve para disfrazar al astuto (el zorro) de hombre de Dios, para consumar mejor el engaño. Soportar (la actitud de Job) es llegar al conocimiento de la realidad de la vida. Quien no soporta no ve los disfraces. Ésta parece ser la idea expresada en los diversos símbolos.



VI. El Bosco, *Tríptico de los eremitas*,
Venecia, Palacio Ducal.



VII. Pseudo Hendrik Met de Bles. *Las tentaciones de san Antonio*.
Venecia, Museo Correr.

Jan Brueghel de Velours (1568-1625).

Escena infernal

Museo de Viena

Escena infernal

Museo de Karlsruhe

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Viena

Láms. 43-44

Jan (o Hans) Brueghel fue el segundo hijo de Pieter Brueghel el Viejo. Nació en 1568, un año antes de la muerte de su padre, y murió en 1625. Se formó en la escuela de P. Goetkint, se inscribió en el Gremio de Amberes en 1583 y trabajó muchos años en Italia.



43. Jan Brueghel de Velours, *Escena infernal*.
Viena, Kunsthistorisches Museum.



44. Jan Brueghel de Velours, *Escena infernal*.
Karlsruhe, Galería.

En sus cuadros de diablerías hay una hábil búsqueda de sublimación de lo feo: en la desintegración de las formas se crea un mundo trágico con el rechazo de lo humano en el banquete satánico (lám. 43), que contrasta con la naturaleza del fondo (la espiral azul). Pero Brueghel de Velours (antiguamente llamado «del Infierno», *den Helschen*, apodo que en el siglo XVIII pasó a su hermano Pedro el Joven), pinta por pintar, no para defender una doctrina. El drama religioso de Flandes, la lucha entre calvinistas y católicos que tan profundamente había impresionado al padre deja indiferente al hijo. Éste abandona las diablerías para especializarse en guirnaldas de flores variopintas y en alegorías de los sentidos. No toma partido en las guerras sociales ni pone su empeño en composiciones morales.

Escuela de Brueghel

Las tentaciones de san Antonio

Génova - Galleria Balbi

Láms. 45-46



45. Escuela de Pieter Brueghel, *Las tentaciones de san Antonio*
Génova, Galleria Balbi.



46. Escuela de Pieter Brueghel, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Génova, Galleria Balbi.

Un cuadro falsamente atribuido a Pieter Brueghel el Viejo. Quizá sea obra de Brueghel de Velours. Gustave Flaubert tuvo ocasión de verlo en el palacio Balbi de Génova en 1845 (carta de Flaubert a E. Chevalier, 13 de mayo de 1845, y carta a la señorita Leroyer de Chantepie, 5 de junio de 1872). Se inspiró en él para su libro *Les tentations de St. Antoine*. Impresionado por los monstruos pintados por Brueghel, introdujo en el cortejo final de símbolos demoníacos de su libro a muchos de los seres horribles que se ven en el lienzo de la Galleria Balbi[3].



1. Maestro H. L., *Cristo y el arcángel*
Detalle del altar de la iglesia parroquial
de Niederrotweil (Baden).



2. Maestro H. L., *Caída de los ángeles rebeldes*.
Detalle del altar de la iglesia parroquial de Niederrotweil (Baden).



3. Maestro H. L., *San Miguel pesando las almas*.
Detalle del altar de la iglesia parroquial de Niederrotweil (Baden).



4. Maestro H. L., *Transformación del ángel rebelde en demonio*.
Detalle del altar de la iglesia parroquial de Niederrotweil (Baden).

Maestro H. L.

San Miguel pesa las almas

Expulsión de los ángeles rebeldes

Esculturas de madera - Iglesia parroquial de Niederrotweil

Láms. 1-4

Véanse pág. 66-70.

El Maestro del monograma H. L., según la hipótesis de A. Schmid (*El arte del Bajo Rhin*, 1932), que comparte A. Feulner, es Hans Leu (Hans Loy), pintor y escultor de Zúrich nacido hacia 1490 y muerto en la batalla de Gubel en torno a 1531; su actividad se desarrolló en Friburgo de Brisgovia con Baldung hacia 1511. Según otros, el Maestro H. L. sería el escultor Hans Leinberger, de la baja Bañera (quizá de Eggenfelden), el autor del altar de Moosburg. La segunda hipótesis es más verosímil.

El altar de Niederrotweil es de 1521-1522. En el panel de la derecha, parte superior: decapitación de san Juan Bautista; parte inferior: expulsión de los ángeles rebeldes. En el panel izquierdo, parte superior: san Miguel pesando las almas; parte inferior: bautismo de Cristo. En el cuerpo central: coronación de la Virgen.

El Maestro H. L., en los paneles del altar de Niederrotweil, demuestra ser el Grünewald de la escultura. Obsérvese, en el ala derecha (batalla de ángeles), el proceso de transformación del ángel caído, al que la segur del Arcángel golpea en la frente. De la hinchazón desproporcionada se pasa a la conversión en esqueleto del de abajo. La caída es esencialmente deformación, en más y en menos (*regio dissimilitudinis* según san Bernardo)[4].

Matthias Gothardt Nithardt Grünewald (1455-1528).

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Colmar

Láms. 74-77

Véanse págs. 93-95.



74. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (alas del tríptico de Issenheim). Colmar, Museo.



75. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Colmar, Museo.

Los estudios más recientes han revelado que el pintor del altar de Isenheim nace en Würzburg hacia 1455[5], que en 1481 está en Aschaffenburg como pintor del Elector de Maguncia y que en 1489 se halla en Seligenstadt. Al parecer, desde 1467 hasta 1475 fue alumno del Maestro E. S. en Estrasburgo, y luego de Schongauer en Colmar. Desde 1490 es el dibujante de las xilografías del taller de Johann Bergmann von Olpe, donde enseña a Durero el arte del grabado (1492-1494). De regreso en Seligenstadt en 1503, entre 1513 y 1515 pinta, por encargo del abad Guido Guersi, el altar de Issenheim.

El problema de su pertenencia al movimiento luterano no está resuelto. Después de pasar en 1526 a Frankfurt (ciudad libre que acogía a los perseguidos), Grünewald regresa a la zona católica y se establece en Halle, el contra-altar de Wittenberg, y allí muere en 1528.

En el inventario publicado por Zülch de los objetos dejados por Grünewald a su muerte se mencionan veintisiete sermones de Lutero, los doce artículos de la fe cristiana y una serie de opúsculos comprometedores. Demasiado poco para decidir la cuestión, sobre todo porque la vuelta a Halle no deja de ser significativa.

Se ha sostenido que el arte tiende a apoderarse de lo feo, a sublimarlo como un fenómeno estético, capaz de reemplazar a lo bello, que la complicación ahoga la simplicidad, y que la desintegración de las formas se convierte en la base de una nueva técnica, creadora de un mundo plástico esencialmente trágico, porque las formas mutiladas generan contenidos correspondientes vaciados de alegría[6].

Ahora bien, el rechazo de lo humano en el Grünewald del altar de Issenheim (especialmente en la tentación de san Antonio, lám. 74) no genera, como alguno ha escrito, el romanticismo del

dolor, sino la representación surrealista del sufrimiento. Una introducción surrealista a lo lacro a través de lo repugnante. Un expresionismo exasperado que se vale de la luz dramática para comentar el tema de la revelación cristiana: «No Yo, sino la luz del mundo en mí».

Dramatismo de la luz que se vale de los poderosos acordes de color para lograr una luminosidad mágica. Mágica, porque de la acción de los amarillos, de los rojos, de los verdes y de los violetas nace un sentimiento de lo sobrenatural, una incomodidad, un malestar. Colores insoportables. Hay que cerrar los ojos y traducirlos a blanco y negro difuminando los tonos para darse cuenta de sus valores. Grünewald no pinta más que para evocar otro mundo; todos los medios técnicos para dicha evocación son buenos si nos introducen en el orden de lo sobrenatural. Traducir el color a dibujo (blanco y negro) para entender el significado del contenido de lo que se ha pintado: la Crucifixión, la Tentación, la Resurrección.



76. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Colmar, Museo.



77. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Colmar, Museo.

El problema de Grünewald es un problema religioso: el mal en el mundo. Liberarse de la tentación mortal de la aquiescencia volviendo a evocar lo enfermizo (lám. 77) y lo monstruoso (lám. 76), el sufrimiento de lo divino y la muerte.

El misterio de una Pasión para la salvación de todos y el de la necesidad de méritos para la recompensa divina.

El drama teológico que rompe la unidad religiosa de Alemania se halla resumido más en Grünewald que en Dinero.

En el artista del altar de Issenheim encontramos elementos simbólicos (la colmena, la fuente, el rosal)[7], pero el gran pintor de la Alemania en rebelión, que siente la atracción de la Reforma, tal vez para poner a prueba su ortodoxia, no quiere hablar mediante símbolos, quiere alcanzar de inmediato, traumática-

mente, el objetivo que lo empuja a valerse de todas las combinaciones cromáticas posibles para hacer vivir el *Sensus Christi* y encaminar hacia el mundo verdadero al Peregrino de éste.

Lo demoníaco es la anti-luz: el color que se disuelve en el infinito (evanescencia de las formas por incontinencia; porque no puede ser contenida); es decir, lo que no puede ofrecer un significado permanente. Grünewald lo intuyó.

El altar de Issenheim es una batalla trágica contra las fuerzas del mal. En la Resurrección, un halo azulado encierra un círculo anaranjado cada vez más tenue que se desvanece en un amarillo-blanco en el que triunfa el rostro de Cristo. La tumba está abierta, los guerreros desmayados; el mal es vencido por una creciente intensidad de la luz.

Pieter Huys (1519-1581).

Tentaciones de san Antonio

Nueva York — Metropolitan Museum

Tentaciones de san Antonio

Amberes - Museo Van den Bergh

Fantasías sobre el infierno

Madrid - Museo del Prado

San Cristóbal

Museo de Dijon

Juicio Universal

Museo de Bruselas

Láms. 64-72

Pintor de Amberes (nacido hacia 1519 y muerto en 1581), recibido en la comunidad de los artistas locales en 1545. De su vida se desconoce casi todo; sólo se sabe que ejerció su actividad durante al menos treinta y cinco años (1547-1581), trabajando como ilustrador en el taller de C. Plantin. Su hermano Franz

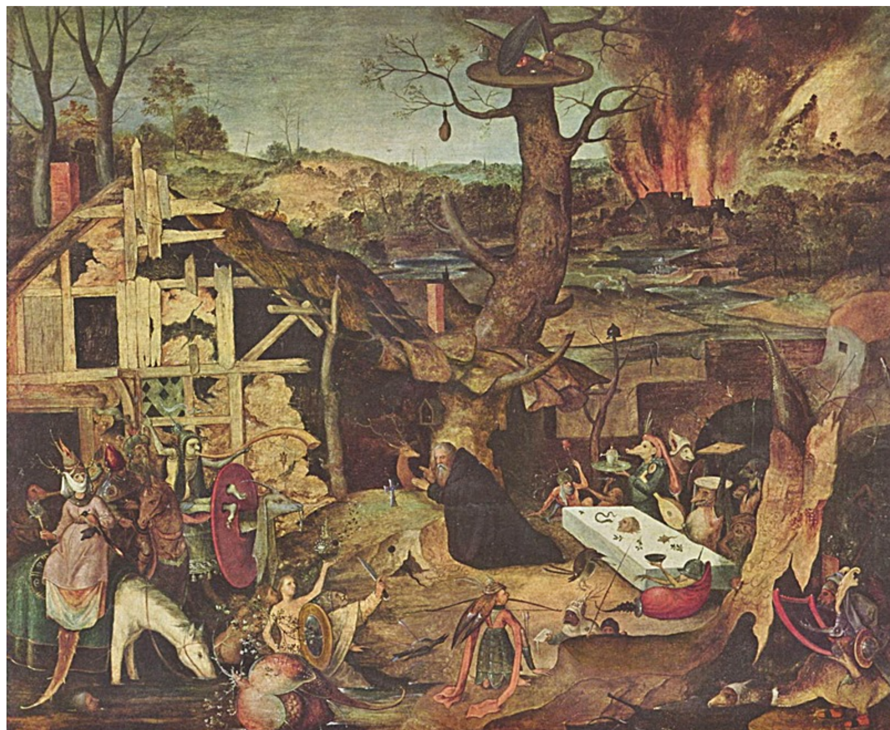
Huys fue el vulgarizador del arte de Brueghel el Viejo a través del grabado.



72. Pieter Huys, *Tentaciones de san Antonio*.
Nueva York, Metropolitan Museum.

Las *Tentaciones de san Antonio*, antiguamente en la Colección Durrieu y hoy en el Louvre, tienen muchos puntos de contacto con el cuadro homónimo del Bosco conservado en Lisboa: los peces voladores cabalgando monstruos, el incendio del eremitorio, la torre demolida en sus tres atareas partes. El cuadro lleva la inscripción: P. H. *fecit* 1547.

Es el discípulo más directo del Bosco; por lo demás, en las *Fantasías sobre el infierno* (lám. 70), de 1570, y en las *Tentaciones de san Antonio* de Amberes (láms. 64-65), es muy inferior al maestro, no sólo desde el punto de vista artístico sino también por el compromiso apologético, menos evidente.



64. Pieter Huys, *Tentaciones de san Antonio*.
Amberes, Museo Mayer van den Bergh.



65. Pieter Huys, *Tentaciones de san Antonio* (det.).
Amberes, Museo Mayer van den Bergh.

Muchos cuadros que recuerdan el estilo del Bosco son arbitrariamente atribuidos a Huys. Alegoría y simbolismo se confunden. Las preocupaciones del hombre de fe son vagas.



66. Pieter Huys, *Juicio Universal*.
Bruselas Museo.



67. Pieter Huys, *Juicio Universal* (det.).
Bruselas Museo.



68. Pieter Huys, *Juicio Universal* (det.).
Bruselas Museo.



69. Pieter Huys, *Juicio Universal* (det.).
Bruselas Museo.



70. Pieter Huys, *Fantasías sobre el infierno*.
Madrid, Museo del Prado.



126. De un dibujo del Bosco, *San Cristóbal*. Grabado

.



71. Pieter Huys (?), *San Cristóbal*. Dijon, Museo.

Una pintura singular es el *San Cristóbal* (lám. 71), clasificado con la atribución genérica «escuela del Bosco» en el Museo de Dijon. Pero por los típicos personajes es casi con toda seguridad

obra de Huys. El santo está en la postura de tomar en brazos al niño para el camino, mientras seres maléficos infestan el lugar.

Jan Wellens de Cock (finales del siglo XV-principios del XVI).

Las tentaciones de san Antonio

Colección particular

Las tentaciones de san Antonio

Lugano — Villa Favorita

San Cristóbal

Museo de Múnich (en lámina, col. Von Bissing).

Láms. 86-88

Pintor flamenco poco conocido, decano del Gremio de San Lucas de Amberes en 1520. Padre de Hyeronimus Cock, el grabador, dejó obras de escaso valor artístico. Su actividad se extiende desde 1506 a 1527.



86. Jan de Cock, *Las tentaciones de san Antonio*
Col. particular.



87. Jan de Cock, *Las tentaciones de san Antonio*
Col. von Bissing.



88. Jan de Cock, *Las tentaciones de san Antonio*
Lugano, Villa Favorita, col. Thyssen.

El cuadro *Las tentaciones de san Antonio* (lám. 86), atribuido a él, ofrece cierto interés por los símbolos del Tiempo que se ciernen sobre la figura del eremita, levantado por los aires por monstruos alados. Varios episodios más de la vida del abad, según el relato de san Atanasio, aparecen en la pintura de Wellens de Cock, no-

table desde el punto de vista iconográfico por los nuevos rasgos de los demonios que atormentan al santo.

En otro cuadro (lám. 88) predomina el elemento femenino.

Hendrik Met de Bles (el Lechuza) (1480-1550).

Las tentaciones de san Antonio

Venecia — Museo Correr

Infierno

Venecia - Palacio Ducal

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Dijon

Láms. 57-63

Apenas se tienen noticias de Henry de Patinier (hacia 1535). Van Mander lo confunde con Joachim Patinir, otros lo identifican con Hendrik Met de Bles.

En un estudio reciente, Erik y Lucy Larsen-Roman han demostrado que Hendrik de Patinir y Henry Met de Bles son dos personalidades muy distintas.

Henry o Hendrik Met de Bles, apodado «el Lechuza», nació en Bouvignes en 1480 y murió en Lieja en 1550.



57. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno*.
Venecia, Palacio Ducal.



58. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno* (det.).
Venecia, Palacio Ducal.



59. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno* (det.).
Venecia, Palacio Ducal.



60. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno* (det.).
Venecia, Palacio Ducal.



61. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), imitación del Bosco,
Las tentaciones de san Antonio.
Viena, Gemäldegalerie.



62. Hendrik Met de Bles, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Venecia, Museo Correr.

En los dos cuadros conservados en Venecia (*Las tentaciones de san Antonio*, lám. 62, del Museo Correr, y el *Infierno*, láms. 58-60, del Palacio Ducal) a él atribuidos, todo el simbolismo del Bosco es utilizado de manera caótica. La atribución es muy dudosa. Es muy peculiar el monstruo-vampiro en cuya boca abierta se desarrolla la vida de unos seres (lám. 62). ¿Representa la pesadilla de un destino ignoto? Y la cabeza que asoma, que recuerda

un poco la del grabado de Brueghel, ¿representa quizá la angustia de ser tragado por el inconsciente mundo de la naturaleza, dominado por los reptiles?

En el cuadrito del Museo de Dijon (lám. 63) no es ya lo monstruoso lo que tienta, sino lo anormal insinuante.



63. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza),
Las tentaciones de san Antonio. Dijon, Museo.

Joachim Patinir (1475-1524).

Las tentaciones de san Antonio

Madrid - Museo del Prado

Láms. 78-80



78. Joachim Patinir, *Las tentaciones de san Antonio*.
Madrid, Museo del Prado.

Joachim Patinir (o Patenier) nació en Dinant, según Van Mander, pero más verosímilmente en Bouvignes, cerca del Mosa, hacia 1475. Ingresó en la corporación de los pintores de Amberes en 1515. Murió en 1524. Aunque valón, pertenece al arte de Flandes. Fue influido por Gerard David y colaboró con Q. Metsys y Adrian Isenbrandt.



79. Joachim Patinir, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Madrid, Museo del Prado.

El cuadro *Las tentaciones de san Antonio* del Prado, opus Joachim Patinir, presenta dos escenas de la vida del anacoreta: secuestro del santo por unos demonios flagelantes (en la parte superior) y la tentación representada por tres mujeres ricamente ataviadas[8], en el centro del primer plano (láms. 79-80). El santo está rodeado por las tres figuras femeninas, mientras vemos una cuarta a su espalda, repugnante, con el seno marchito fuera del escote: su rostro es una mueca. Extraño contraste con el grupo que trata de hechizar al eremita. Oposición entre realidad (la mujer horrible) y apariencia (la mujer seductora). La realidad de la tentación es una mueca; su apariencia: una superposición engañosa. Lo compuesto sobre lo descompuesto real.



80. Joachim Patinir, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Madrid, Museo del Prado.

Jan Gossaert, llamado Mabuse (1470-1533).

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Kansas City

Lám. 73

Jan Gossaert nació en Maubeuge en 1470 y murió en Amberes en 1533; discípulo de los primitivos flamencos y de Quentin Metsys, tuvo contacto con el arte italiano. Fue a Roma en el séquito de Felipe el Bastardo, duque de Borgoña. Visitó Florencia y Verona.



73. Jan Gossaert (Mabuse), *Las tentaciones de san Antonio*.
Kansas City, Museo.

Las tentaciones de san Antonio (lám. 73) acusan la influencia del arte del Renacimiento italiano.

Jan Mandyn (1500-1560).

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Haarlem, Museo de Hamburgo, Galleria Colonna de Roma, Galleria Barberini de Roma

San Cristóbal

Pinacoteca de Múnich

Láms. 49-56



49. Jan Mandyn, *San Cristóbal*.
Múnich, Alte Pinakothek.



50. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio*.
Haarlem, Halsmuseum.



51. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio*.
Ant. en la Galleria Barberini, Roma.



52. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Ant. en la Galleria Barberini, Roma.



53. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Ant. en la Galleria Barberini, Roma.



54. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Ant. en la Galleria Barberini, Roma.



55. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio*.
Roma, Galleria Colonna.



56. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Roma, Galleria Colonna.

Jan Mandyn (o Mandiin), nacido en Haarlem hacia 1500, muerto en 1560, trabajó en Amberes entre 1530 y 1557. Entre los alumnos de Mandyn figuran Mostaert y Spranger.

Imitador del Bosco en sus diversas *Tentaciones de san Antonio*, Mandyn ofrece un interés especial por la concepción expresada en el *San Cristóbal* que se conserva en Múnich. Es un cuadro de considerables dimensiones. El santo cruza el río de la vida con el mundo sobre los hombros, pero es un río poblado de monstruos y demonios. Todo se conjura contra el aventurero de la vida. La leyenda del gigantesco pagano Reprobus, anteriormente al servicio del impío, y que se convirtió en el portador de Cristo, adquiere un nuevo aspecto en la obra de Mandyn (tal vez inspirado en un dibujo del Bosco, véase lám. 49). Las aguas ocultan una traición; sólo con grandes esfuerzos se puede llegar a la orilla. La palmera arrancada en la que se apoya el santo en su fatigoso camino solamente volverá a reverdecer cuando llegue a la orilla de la salvación, cuando lo monstruoso quede en el lado opuesto[9].

En *Las tentaciones de san Antonio*, especialmente en el cuadro de la Galleria Colonna de Roma, que fue erróneamente atribuido por unos a P. Brueghel y por otros a Lucas Cranach (láms. 55-56), los personajes que avanzan hacia el eremita son los símbolos de los vicios. Es interesante la nueva disposición en cortejo de los diversos símbolos. En el otro (antiguamente en la Galleria Barberini, lám. 51) lo que sorprende, por el contrario, es la desenfrenada fantasía de las formas. Una introducción artística al psicoanálisis.

Lucas van Leyden (1494-1533).

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Bruselas

Láms. 47 y 130

Id. — Grabado sobre cobre

Véase pág. 204

Discípulo de Cornelio Engelbrechtsz, Lucas van Leyden nació en Leyden en 1494. Tuvo frecuentes contactos con Durero; residió durante algún tiempo en Amberes, visitó a los pintores de Flandes y de Brabante y fue amigo íntimo de Mabuse. Murió en Leyden en 1533.

Pintor y grabador, dejó 172 escampas en las que puede apreciarse la influencia de Schongauer y de Durero.



47. Lucas van Leyden,
Las tentaciones de san Antonio.
Bruselas, Museo.

En *Las tentaciones de san Antonio* (lám. 47), Lucas van Leyden vuelve sobre el tema del huevo horadado. Pequeños seres avanzan hacia el santo, inmóvil en la adoración de la cruz. Pequeños seres deformes que serían ridículos si su silenciosa presencia no

fuera aterradora. Lucas van Leyden presintió que la intuición de una presencia deforme se vuelve más perturbadora cuanto más silenciosa. No es el estruendo de un ímpetu infernal lo que quiso plasmar, sino el insoportable silencio de una procesión de seres que parodian la realidad animal y humana.

La expresión del rostro del demonio que se asoma por el ángulo inferior derecho del cuadro, con el ojo desorbitado, es idéntica a la del ahogado que mira fijamente al eremita debajo del árbol en las *Tentaciones* bosquianas del Prado (lám. 9).

En el grabado sobre cobre con el mismo asunto (lám. 130), la mujer-demonio le ofrece la copa de la vanidad (de la nada); también aquí es característica la imperturbabilidad del santo.

Nikolaus Manuel Deutsch (1484-1530)

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Berna

La tentación de la vanidad

Museo de Berna

Láms. 81-85 y 131-132

Véanse págs. 67-68, 94-95, 197, 203

Nikolaus Manuel Deutsch, nacido en Berna hacia 1484 (de familia originaria de Chieri), traduce según parece el apellido Alemán como «Deutsch». Dibujante de vidrieras, pintor y grabador, Nikolaus Manuel participa en la vida política y religiosa de Suiza. Alcalde de Erlach y defensor de la Reforma, coma parte en las disputas que ganan Berna para la causa protestante y como delegado en Estrasburgo, participa en las negociaciones conducentes al pacto para una alianza cristiana entre Berna, Basilea, Zúrich y Estrasburgo. En 1529 es el representante de Berna en Basilea, nuevamente para tratar el conflicto religioso. Muere en 1530.



81. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio*.
Berna, Museo.



82. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Berna, Museo.



83. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Berna, Museo.



84. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Berna, Museo.

Fue también autor dramático. Sus escritos fustigan las costumbres disolutas del clero. En la *Danza Macabra* que Manuel pintó en el muro del cementerio vecino a la iglesia de los dominicos de Berna (destruido en el siglo XVIII), el tema de lo infernal

se convierte en un ataque contra Roma. Su lema era «Niemand kann alles wissen» (Nadie puede saberlo todo).

Dada la relativa cercanía de Berna y Colmar, es indudable que el cuadro de *Las tentaciones de san Antonio* del Museo de Berna, obra pintada en 1520 (la fecha acompaña al monograma H. D.), se inspiró en el altar de Issenheim. El ímpetu demoníaco es el mismo que el concebido por Grünewald. Los colores, aunque menos vivos que los de éste, muestran también muchos tonos que armonizan con los del altar de Colmar.

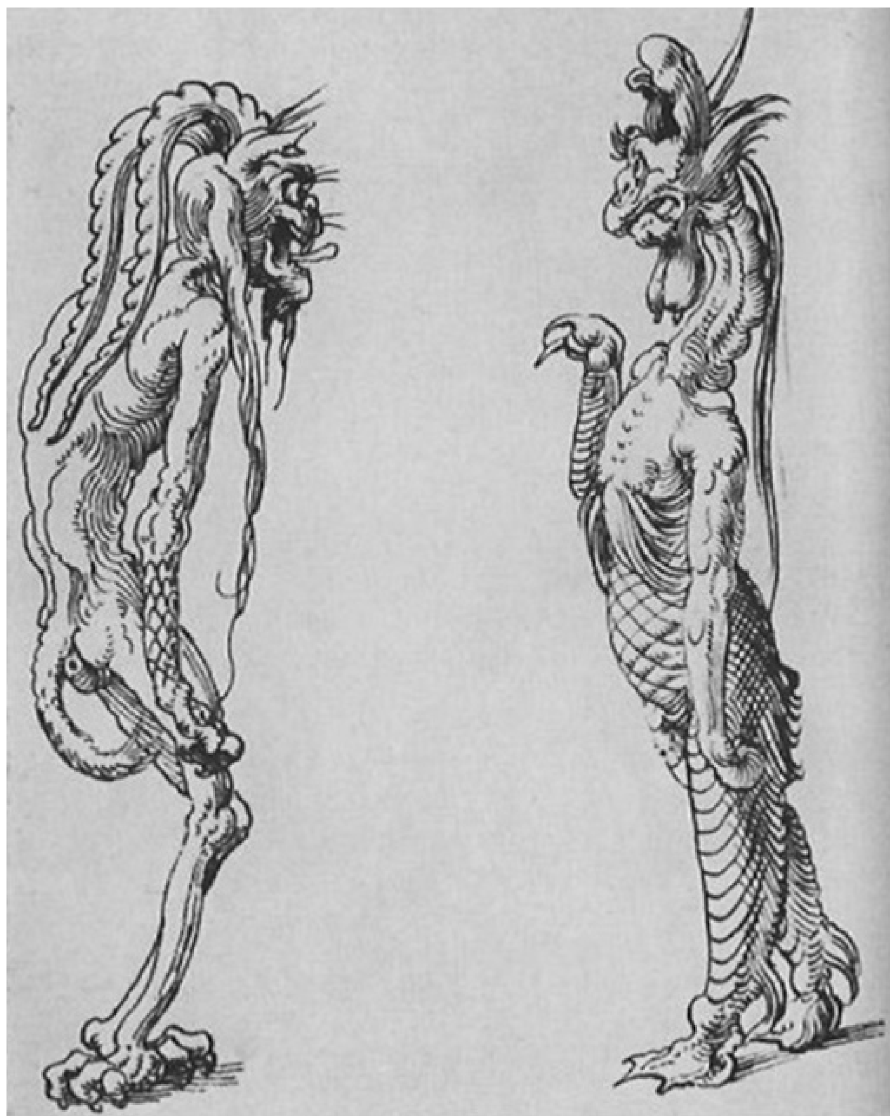
El cuadro ocupa el panel exterior izquierdo de un políptico que adornaba el altar mayor de la iglesia de San Antonio de Berna. Perdida la parte central, queda todavía el ala derecha: *San Antonio y la mujer-demonio* (la tentación de la vanidad, lám. 85).



85. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Berna, Museo.

El asunto se repite en un dibujo conservado en el gabinete de estampas del Museo de Basilea (lám. 131).

Nikolaus Manuel recibió también la influencia de Hans Fries.



132. Nikolaus Manuel Deutsch, *Dos demonios*.
Dibujo, Basilea, Gabinete de Estampas.



133. Xilografía alemana de 1525 (polémica religiosa protestante).
El Pontífice es entregado a Satanás. Berlín, Gabinete de Estampas.

Hans Fries (1470-1523).

La caída de las condenados

Pinacoteca de Múnich

Lám. 92

Nacido en Friburgo de Suiza hacia 1470 y muerto en Basilea en 1523 (?), Hans Fries fue discípulo de Heinrich Bichler. En 1487 es miembro de la corporación de pintores de Basilea. De 1501 a 1510 es pintor asalariado de la ciudad de Friburgo. Artista vigoroso, no le es ajena la técnica del arte flamenco y de la escuela de Colonia. De su obra ha quedado poco.



92. Hans Fries, *La caída de los condenados*.
Múnich, Alte Pinakothek.

El cuadro *La caída de los condenados* (lám. 92) revela la influencia de Memling y de Gerard David.

Martin Schongauer (hacia 1445-1491).

Las tentaciones de san Antonio (grabado).

Suplicio de un condenado (dibujo del Louvre).

Láms. 121 y 122

Véase pág. 89

Martín Schongauer nació en Colmar hacia 1445-1450 y murió en Brisach en 1491. Sus obras revelan la influencia del arte de Roger van der Weyden, pero más aún del Maestro E. S. de 1466.

Tras haberse formado probablemente en la técnica refinada de Gaspar Isenmann, entró sin duda en contacto con la escuela de Colonia. De 1473 es la célebre *Virgen del rosal* (Colmar), una original fusión del estilo de Roger van der Weyden con el de Stephan Lochner. Desde 1475 trabajó para la orden de los Antonitas. Su primer gran trabajo fije el altar de Stauffenberg (Museo de Colmar), al que pronto seguiría el altar lateral de Issenheim y luego el de Tempelhof de Bergheim, en el que la influencia flamenca desaparece.



121. Martin Schongauer,
Las tentaciones de san Antonio.
Grabado.

El grabado que representa a san Antonio (lám. 121), rodeado por un círculo de demonios voladores, pone de relieve la mortal tentación: creer que basta ser elevado hacia el cielo para ser digo

de él. El engaño satánico de la falsa elevación. Si bien la inspiración procede de la xilografía del Maestro E. S. (lám. 123), lo cierto es que la técnica empleada por Schongauer es completamente distinta y, lo más importante, la idea es original.



122. Escuela de Schongauer,
Suplicio de un condenado.
Dibujo, París, Louvre.



123. Maestro E. S.,
Las tentaciones de san Antonio.
Grabado.

El *Suplicio de un condenado*, dibujo conservado en el Louvre (lám. 122), no es obra de Schongauer, pero con seguridad lo es de un inteligente discípulo suyo[10].

Michael Pacher (hacia 1440-1498).

San Wolfgang y el diablo

Pinacoteca de Múnich

Lám. 89

Michael Pacher nació en Bruneck (Pusterthal) entre 1435 y 1440. Murió en 1498. Pintor y escultor. Su obra maestra es el altar de San Wolfgang, cerca de Salzburgo.

El cuadro que vemos en la lám. 89, conservado en la Pinacoteca de Múnich, representa a san Wolfgang y el diablo. Cuenta la leyenda que san Wolfgang (siglo X), obispo de Ratisbona, se refugió en los bosques del Abersee para huir del mundo y llevar la vida de un asceta. Construyó una ermita y durante cinco años vivió como un ermitaño. Pero una voz interior le mandó predicar el Evangelio a las poblaciones primitivas del lago. Entonces lanzó el hacha, y prometió construir una iglesia allí donde cayera. Cayó en el terreno de Satanás. La oposición del demonio fue vencida por un acuerdo entre san Wolfgang y el diablo: si el diablo le ayudaba en la construcción, la primera criatura que entrase en la iglesia sería suya. Éste fue el pacto maligno. La leyenda narra que san Wolfgang incluso obligó al demonio a tenerle abierto el misal durante el sacrificio divino, y añade que la plegaria del santo hizo que el primero en entrar en la iglesia fuese un lobo.



89. Michael Pacher, *San Wolfgang y el diablo*.
Múnich, Alte Pinakothek.

Se dio al diablo lo que es del diablo: la legalidad pura. Se mantiene el pacto con Satanás en la esencia de su naturaleza: la traición. Traición en el contenido, no en la forma de la obligación contraída. No era lo que Satanás quería, responden los satánicos. Pero la obligación no se funda en el *querer* sino en lo *querido*. El santo debía responder de la legalidad, y de la legalidad respondió.

Lucas Cranach (1472-1553).

Las tentaciones de san Antonio (grabado).

Lám. 125

Lucas Mueller, llamado Cranach, nació en Cranach (Franconia) en 1472 y murió en Weimar en 1553. Pintor de corte en Wittemberg en 1500, creó escuela. Sus primeros discípulos fueron sus hijos Hans y Lucas (el Joven). Tomó parte activa en el movimiento de la Reforma. Estrechamente vinculado a Lutero, fue dos veces burgomaestre de la ciudad. Bajo la protección de los Electores de Sajonia, Cranach acompañó a Federico el Magnífico en sus peripecias, incluso en prisión, después de la victoria de Carlos V.



124. Maestro L. CZ.,
La tentación de Cristo.
Grabado.



125. Lucas Cranach,
Las tentaciones de san Antonio.
Xilografía.

En el grabado (*Las tentaciones de san Antonio*) se supera quizá el dramatismo de Schongauer. El rapto del santo por obra del diablo adquiere un carácter perturbador y desconcertante. Es difícil distinguir el bien en el cúmulo de formas ultrajantes en el sentido literal de la palabra (ultrajante: lo que está más allá del límite). Libélulas-serpiente, dragones y articulaciones humanas forman una singular maraña en la parte superior, en un cielo que no asegura la salvación. Es el cielo de un espacio terrestre. Un cielo ligado a los antros de este mundo. Un tronco de árbol determina la zona donde se desencadenan las potencias del mal. El santo abre los brazos en un gesto que expresa una fe-esperanza.

La escampa de Cranach, por el atrevimiento de la concepción y por la eficacia del dibujo, no es inferior a ninguna de las que componen el fascinante *Apocalipsis* de Durero[11].

Urs Graf (hacia 1485-1528).

Monje seguido por un demonio (dibujo).

Museo de Basilea

Soldado y diablo (dibujo).

Museo de Basilea

Láms. 128-129

Orfebre, grabador y pintor suizo. Nacido en Solothurm hacia 1484, muerto en Basilea en 1527 (o 1528). Revela la influencia de Schongauer, Durero y Baldung. Compañero de armas de Manuel Deutsch.

En el dibujo a pluma *Monje seguido por un demonio*, firmado con el monograma V. G. (1512), el pintor parece querer expresar la idea que de las potencias infernales no pueden detener a quien camina con el signo de la cruz. Las garras no sujetan. El demonio renquea, no puede seguir al que reza. La actitud del monje es la de alguien que no quiere volverse. Su paso es decidido. Volverse es ir al encuentro de la perdición.



128. Urs Graf,
Monje seguido por un demonio.
Dibujo, Basilea, Gabinete de Estampas.



129. Urs Graf,
Soldado y diablo.
Basilea, Gabinete de Estampas.

En el otro dibujo (lám. 129), el diablo, por el contrario, ha atado al lansquenete. Combatir a favor de quien más paga y ser

hecho prisionero.

Peter Cornelius Kunst (1490- ?).

Las tentaciones de san Antonio (dos dibujos).

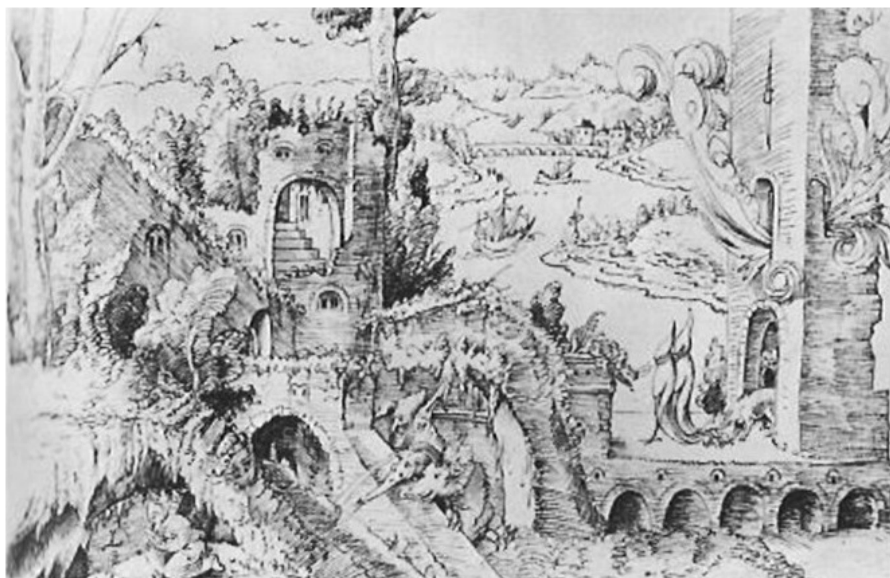
Biblioteca de Erlangen

Láms. 134-135

Peter Cornelius Kunst (o Engelberchtsz) nació en Leiden en 1490. Hijo primogénito de Cornelio Engelbrechtsz el Viejo, sigue el estilo de su padre.



134. Peter Cornelius Kunst,
Las tentaciones de san Antonio.
Dibujo, Erlangen, Universidad.



135. Peter Cornelius Kunst,
Las tentaciones de san Antonio.
Dibujo, Erlangen, Universidad.

En los dos dibujos conservados en Erlangen (láms. 134-135) se percibe un surrealismo *avant la lettre*. El personaje ante el cual se desencadena un mundo fantástico es casi invisible. Lo irreal maravilloso está en primer plano. La realidad es la santidad escondida. Es preciso buscarla con esfuerzo para encontrarla en el trazo ligero del artista, en un ángulo de la composición. Parece una de las típicas producciones cuyo valor estético y moral radica en la psicosis que las ha generado.

Stephan Lochner (hacia 1400-1451).

El Juicio Universal

Museo de Colonia

Láms. 94-99



94. Stephan Lochner, *El Juicio Universal*.
Colonia, Walraff Richartz Museum.

El fundador de la escuela de Colonia, Stephan Lochner, nació en Meersburg (lago de Constanza) a principios del siglo XV y murió en Colonia en 1451. Fue muy influido por el Maestro de Flémalle y los hermanos Van Eyck, sobre todo en *El Juicio Universal*, obra de juventud.



95. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.).
Colonia, Walraff Richartz Museum.



96. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.).
Colonia, Walraff Richartz Museum.



97. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.).
Colonia, Walraff Richartz Museum.



98. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.).
Colonia, Walraff Richartz Museum.



99. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.).
Colonia, Walraff Richartz Museum.

En la parte derecha del cuadro (lám. 96), donde el pintor ha representado la batalla entre ángeles y demonios por la conquista de las almas, el contraste entre la criatura angélica y la infernal se polariza en el carácter del rostro, único, y los delicados brazos que determinan las formas celestiales, en contraste con las nume-

rosas caras de los seres del abismo. Los cuerpos de los demonios (lám. 98) tienen múltiples rostros, cada uno de los cuales ve a su manera: rodillas, hombros, vientre: los rostros de Satanás[12].



101. Anónimo de Brujas, *San Miguel Arcángel*.
Granada, Capilla Real.

Anónimo español del siglo XV

San Miguel Arcángel



102. Anónimo español, *San Miguel Arcángel*.
Madrid, Museo del Prado.




103. Anónimo español, *San Miguel Arcángel* (det.).
Madrid, Museo del Prado.

Obra de un desconocido pintor hispano-flamenco (hacia 1475) y atribuida por algunos a Juan Sánchez de Castro. En el centro del cuadro, el Arcángel con la espada levantada sobre el dragón. El gran escudo divide el cuadro en dos sectores: en la parte superior, las filas de los ángeles leales; en la inferior, los án-

geles caídos. Un detalle interesante es la metamorfosis de los ángeles rebeldes que se precipitan. Algunos (lám. 103) tienen cuerpo en parte angélico y en parte diabólico. Es uno de los pocos ejemplos de transición de lo bello a lo feo causada por la rebelión luciferina.

Alberto Durero (1471-1528).

La Melancolía (xilografía).

El Caballero, la Muerte y el Diablo (xilografía).

El Apocalipsis. Combate entre ángeles y demonios (xilografía).

La bajada de Jesús al Limbo. Detalle (xilografía).

Memento mei (dibujo).

Londres - British Museum

Láms. 143-148

Véanse págs. 199-200

Desde *El Caballero, la Muerte y el Diablo* hasta la *Melancolía*, desde el *Memento mei* hasta el *Apocalipsis* (donde no predomina ningún personaje, sino que sólo chocan las filas del mal y del bien), Durero sigue un pensamiento, escribe con el buril su filosofía de la Historia. Quizá más que el maestro Wolgemuth, fue el alma trágica de Grünewald, que en 1492, en Basilea, inició al artista en la técnica del grabado, quien hizo sentir su influencia. La problemática que habría de dar lugar a la Reforma no es ajena a la sensibilidad del Durero grabador. La serie de xilografías del *Apocalipsis* lo demuestra. La catástrofe, y sólo la catástrofe, es el tema. Los pecados de la humanidad y el castigo divino; los «cuatro jinetes del Apocalipsis» y las epidemias que infestan el mundo. Las cosas sacras han sido vendidas. Reinan la ignominia y el engaño. La salvación está en el exterminio. Del pico del ave de presa sale solamente un grito: *Vehe, vehe* («ay, ay», lám. 146), mientras la lluvia de fuego destruye la ciudad y los puertos. De las nubes salen dos manos para apretar un volcán y hacerlo estallar. La espada de la justicia y las trompetas ponen punto final a

la historia de este mundo. Las señales del desastre han hecho ya su aparición y Durero, aun permaneciendo fiel a la Iglesia romana, les advierte con un poderoso dramatismo. El camino es seguro: hay que destruir si se quiere atar al monstruo. No hay esperanza alguna de salvación si la historia no se renueva. La tentación mortal es la de dormirse, de no darse cuenta de que es un compromiso imposible, de que es preciso combatir a Satanás, de que la guerra contra el mal no admite pausas. Toda tregua es una culpa.



143. Alberto Durero, *El Caballero, la Muerte y el Diablo*. Grabado.



144. Alberto Durero, *La Melancolía*. Grabado.



145. Alberto Durero, *La lucha de san Miguel Arcángel con los demonios*. Xilografía.



146. Alberto Durero, *Un episodio del Apocalipsis* (det.). Xilografía.



147. Alberto Durero, *La bajada de Jesús al Limbo* (det.). Xilografía.

En el detalle de la xilografia (lám. 147) *La bajada de Jesús al Limbo*, el mismo diablo de cuerno curvo que sigue al Caballero en el bosque (lám. 143) trata de impedir la entrada a Cristo.



148. Alberto Durero, *Memento mei*.
Dibujo. Londres. British Museum.

En el dibujo del British Museum (lám. 148) la Muerte aparece coronada, solamente la Muerte es soberana: *Certificatio rei terribilis et timorosae et tamen non timendae* [Seguridad de una cosa terrible y temible y a la que sin embargo no hay que temer]. Hay que temer en cambio a la *Melancolía* (lám. 144) porque es *cogitatio de re non cogitanda*… [meditación sobre cosas en las que no hay que meditar]. En el fondo del grabado, el arco iris, símbolo alquímico de los cuatro colores (los cuatro elementos) que debían aparecer, en un orden determinado de sucesión, en el vaso de Hermes durante la preparación de la «gran obra». ¿A causa del vaso de Hermes, el desastre final? Es difícil saber si Durero era contrario a la búsqueda de los alquimistas y del progreso científico en general. Sentir la fascinación de Venecia y de su renacimiento, sentir el arte de Giovanni Bellini y de Mantegna, no quiere decir aprobar los experimentos de las ciencias ocultas y de la «gran

obra», aun cuando las ciencias ocultas y el Renacimiento tienen estrechos lazos. Si Venecia atenúa el sentimiento trágico de la vida en la conciencia de Durero, los grabados del *Apocalipsis* atestiguan que, en el fondo de su alma, el *germanus* había intuido correctamente que la vida del espíritu tenía que afrontar el dilema decisivo[13].



149. H. Aldegrever, *El rico Epulón llevado por los diablos al infierno*. Grabado.

Martin de Vos (1531-1603).

Las tentaciones de san Antonio

Amberes - Museo Real de Bellas Artes

Lám. 100

Véase pág. 202



100. Martin de Vos, *Las tentaciones de san Antonio*.
Amberes, Museo.

Hijo del pintor Peter, Martín de Vos nació en Amberes en 1531 o 1532 y murió en 1603. Discípulo de Franz Floris, De Vos viajó a Italia en 1552 (Roma, Florencia, Venecia) y recibió la influencia de Tintoretto y de Tiziano.

El cuadro es una síntesis de la vida de san Antonio según el relato de san Jerónimo: encuentro de san Antonio y san Pablo; el milagro del cuervo que le lleva los dos panes; el proyecto de construcción de un claustro; el cortejo de personajes infernales, representación de los vicios; los dos leones excavando la fosa de san Pablo; san Antonio transportando a san Pablo muerto y, finalmente, san Antonio arrebatado por los demonios. Aquí, lo horrible no es ya lo *tremendum*; lo grotesco deviene casi parodia de lo repugnante y un cierto manierismo anuncia el siglo XVII.

Escuela de los antiguos Países Bajos (siglo XVI).

Las tentaciones de san Antonio

Museo de Bruselas



106. Escuela flamenca del siglo XVI, *Las tentaciones de san Antonio*.
Bruselas, Museo.

El santo se halla absorto en lecturas edificantes. El mundo de la naturaleza vegetal semeja un paraíso terrenal. Tonos verdes tranquilizadores. Armonía de luces. Pero, si se observa más detalladamente, pequeños seres pueblan el bosque y el río. Escon-

diéndose, atentan contra la salvación del alma de quien ha encontrado refugio en el bosque. La traición se oculta entre los árboles. Un animal infernal se arrastra y se confunde con la tierra y la hierba, como un camaleón. La tentación diabólica toma la apariencia de un ser semejante al camaleón para no ser visto y asaltar de improviso al religioso que ha escogido el eremitorio abandonando el mundo.

El cuadro, de un pintor anónimo de los antiguos Países Bajos, ilustra este rasgo de la tentación: a primera vista, la naturaleza es quietud y silencio que invita a reposar a la sombra de los grandes árboles, a la orilla de los ríos, pero el libro de la revelación divina enseña a desconfiar de la propia naturaleza, porque el reposo no es concedido aquí y la rama que da sombra puede convertirse de un momento a otro en un relámpago del abismo. La sombra oculta al monstruo.

«El silencio es la insidia del demonio, y guamo mayor es el silencio, más terrible es el demonio; pero el silencio es también el testimonio divino en el individuo». Las palabras de S. Kierkegaard son el comentario que mejor se ajusta a la sugestiva composición del desconocido pintor flamenco.

Xilografía de la obra de Heinrich Suso

Das Buch des seusse Heisst

Augsburgo - Anton Sorg, 1482

Lám. 150

En el centro del grabado, un monje atormentado por los demonios y por sus compañeros de fe. A la derecha, en la parte superior, una visión del mundo (símbolo astrológico) que representa el firmamento con el sol y la luna contrapuestos, y la puerta del universo cerrada en el centro del círculo.

Las numerosas cartelas en alemán arcaico-dialectal o en latín son de difícil lectura.



150. Anónimo alemán del siglo XV, *Un fraile dominico atormentado*. Xilografía del libro de Enrique Suso publicado por Anton Sorg en Augsburgo en 1481.

En su conjunto, expresan la necesidad de la resignación: «Mein Bruder waren mir grynim Lewen… Frater eram leo-

num…» (Mis hermanos eran para mí feroces leones… Yo era hermano de los leones).

Es la frase final de la mística del beato Heinrich Suso.

En otra cartela está escrito: «Mir essich und mit gallen sullen wir in trencken unter schallen» (Lo debemos desecar con ácido y hiel, con gritos de escarnio). Esto debe esperar el que sigue el camino recorrido por Cristo.

LO DEMONÍACO EN EL ARTE ITALIANO

Láms. 107-120 y 151-154

La representación de lo demoníaco en el arte italiano, si se prescinde de los frescos primitivos del Juicio Universal, donde las influencias de la *Visio Pauli* y de la *Visio Alberici* son claras, no presenta el carácter trágico de las *Tentaciones* de los pintores y escultores del Norte. El drama teológico adquiere un aspecto angustioso solamente en el Septentrión.

En los infiernos de Andrea Orcagna (¿o Francesco Traini? - 1308?-1368), en el Camposanto de Pisa, y de Taddeo di Bartolo (1363-1422), en la Colegiata de San Gimipano, se encuentra de nuevo la ley dantesca de la pena equivalente al delito: una extensión al otro mundo del mal mundano en su inversión como suplicio. No aparece aquí el problema de la tentación, sino solamente el del *Juicio*, el del último juicio, el inapelable. Topografía de los lugares de la condena eterna, no representaciones de la lucha contra las seducciones del mal; descripción del destino cumplido y no de la alternativa incierta.

Los frescos italianos del Juicio Universal más antiguos son los de Sant' Angelo in Formis (Capua), de 1060, y, ligeramente posteriores, los de Moscufo (Santa Maria del Lago), Ronzano (1171), Pianella, Fosa (Santa Maria ad Criptas, el Juicio Universal más completo del siglo XII), San Bevignate (cerca de Perugia), Bominaco (1263), Loreto Aprutino (1280) y, finalmente, el mosaico del baptisterio de Florencia y los frescos de Tuscania (Santa

Maria Maggiore), de Santa Maria Novella (Florencia) y de Giotto en Padua.



107. *Infierno*. Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Florencia (siglo XIII).



108. *Infierno* (det.). Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Florencia (siglo XIII).



109. *Infierno* (det.). Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Florencia (siglo XIII).



110. Martino di Bartolomeo, *Las tentaciones de san Antonio*.
Roma, Pinacoteca Vaticana.

111. Agnolo Gaddi, *Las tentaciones de san Antonio*.
Florencia, Santa Croce, capilla Castellani.

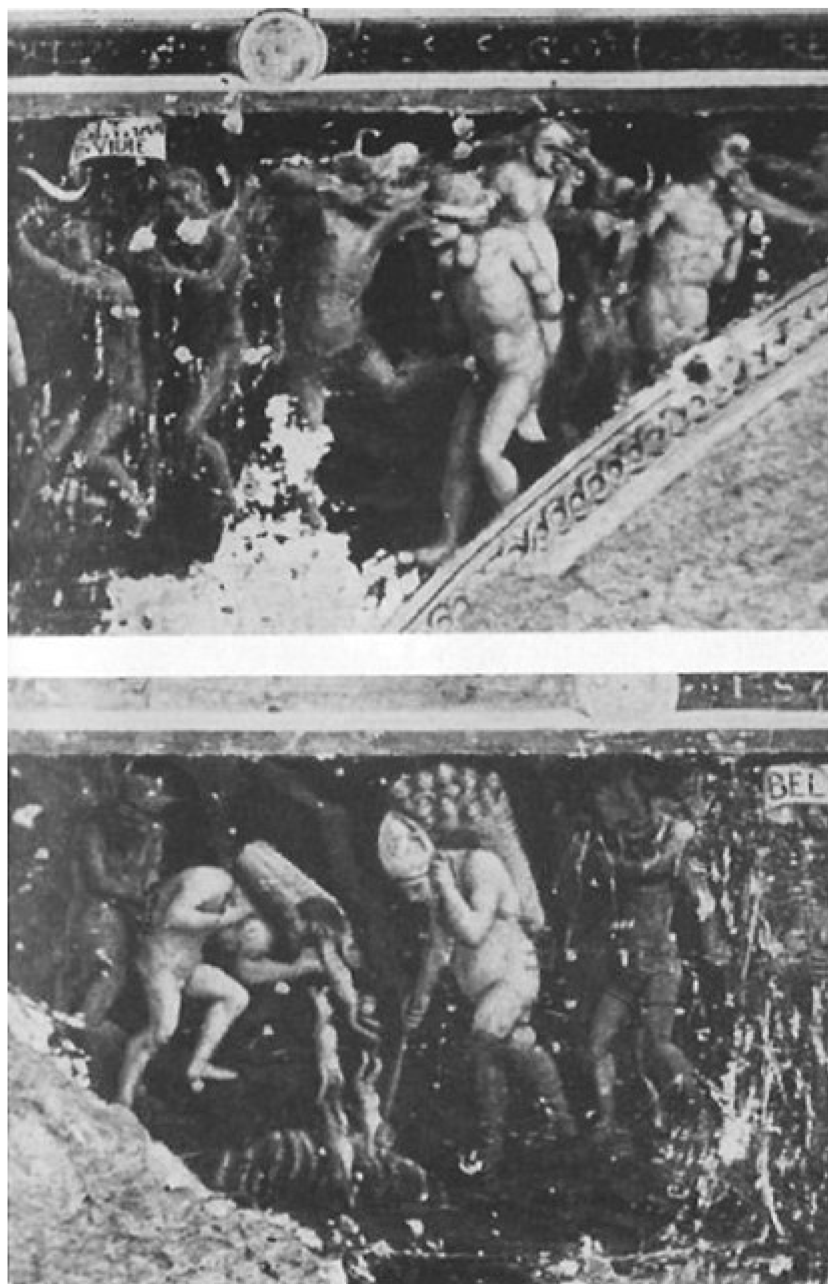


112. Sasseta, *Las tentaciones de san Antonio*.
New Haven, Universidad de Yale.





113. Giovanni Canavesio, *Judas*.
Briga Maritima, iglesia de la Virgen de Fontano.



119. Martino Spanzotti, *El infierno* (det.).
Ivrea, San Bernardino.

El tema de la tentación. Entre los italianos que trataron el tema, mencionaremos a: Agnolo Gaddi (1333-1396, ¿o Starnina?)

con el fresco en la Santa Croce de Florencia (Lám. 111), donde el santo abad es apaleado por diablos con cuerpo humano y cabeza de animal. Andrea da Firenze, con las *Tentaciones de san Raniero*, pintadas hacia 1377 en el Camposanto de Pisa (san Raniero, después de haber sido tentado en la iglesia, es transportado a la cima de una montaña y lapidado por orden del demonio). Sassetta (Stefano di Giovanni), y su *Flagelación de san Antonio* (pintada en 1423-1426 y conservada en la Colección Jarves de New Haven, lám, 112), con un detalle poco habitual: un diablo negro alado vuela hacia la víctima con una serpiente que se agita entre sus manos.

El zoomorfisino es típicamente nórdico. En los pintores italianos predomina lo demoníaco antropomorfizado, especialmente en Giotto, Fra Angélico, Signorelli y otros menores.

Se perciben influencias muy concretas del arte alemán tanto en los frescos[14] como en los cuadros de tres artistas piamonteses: Jacobo Jaquerio de Turín (activo entre 1400 y 1453; véase lám. 151); Giovanni Canavesio de Pinerolo (mediados del siglo XV; véase lám. 113); Defendente Ferrari de Chivasso (se desconoce su año de nacimiento, pero sus obras se fechan desde 1500 hasta 1535; véase lám. X), uno de los autores de los frescos de la abadía de San Antonio de Ranverso (1531). Es significativo el hecho de que durante mucho tiempo varios cuadros de Defendente Ferrari fueran atribuidos a Durero. En la predela de la *Piedad* (1524) conservada en Florencia (villa Palmieri), la *Tentación de san Francisco* presenta cuatro formas demoníacas que recuerdan al arte nórdico.

151. De una pintura de Jacopo Jaqueiro,
El Juicio Universal. Xilografía.

El fresco de Jacopo Jaquerio muestra el doble rostro propio de las figuraciones demoníacas del arte alemán y flamenco de los si-

glos XV y XVI. En la revista del Museo de Ginebra, W. Deonna, en el artículo «De quelques peintures à Genève avant la Réforme», incluye un fresco del *Juicio Universal* que existía antiguamente en el convento de los Padres Dominicos de Ginebra («hoc depinxit Jacobus Jaqueri de civitate Taurini Pedemontis, anno Domini millesimo quattrocentesimo primo»). Publica además una xilografía (del siglo XVI) que reproduce el fresco (Lám. 151). Es probable que la xilografía muestre sólo una parte del fresco, la que servía a los calvinistas ginebrinos para sus ataques contra el papado. El hallazgo traslada la época de la actividad del pintor, que los historiadores del arte piamontés habían limitado a 1418-1453 (véase Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Turín 1942). Pero el *Juicio Universal* y la denuncia contra Roma anticipan, por la extraña forma infernal de Lucifer, el *Apocalipsis* de Durero y descubren a un artista vigoroso.

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564).

Demonio (detalle del *Juicio Universal*).

Roma — Capilla Sixtina

Lám. 120

Véanse pág. 88-89



120. Miguel Ángel, *El Juicio Universal* (det.).
Roma, Vaticano, Capilla Sixtina.

De la obra de Miguel Ángel nos limitaremos a reproducir una cabeza de demonio. Mejor que otros personajes del Juicio de la Sixtina, esta cabeza revela el sentido de lo tenebroso en agudo contraste con la exuberancia anatómica que caracteriza el arte de

Buonarroti. El horror de la noche: la luz de los ojos es insoportable si es sólo luz de ojos.

Leonardo da Vinci (1452-1519).

Cataclismo cósmico (dibujos).

Windsor

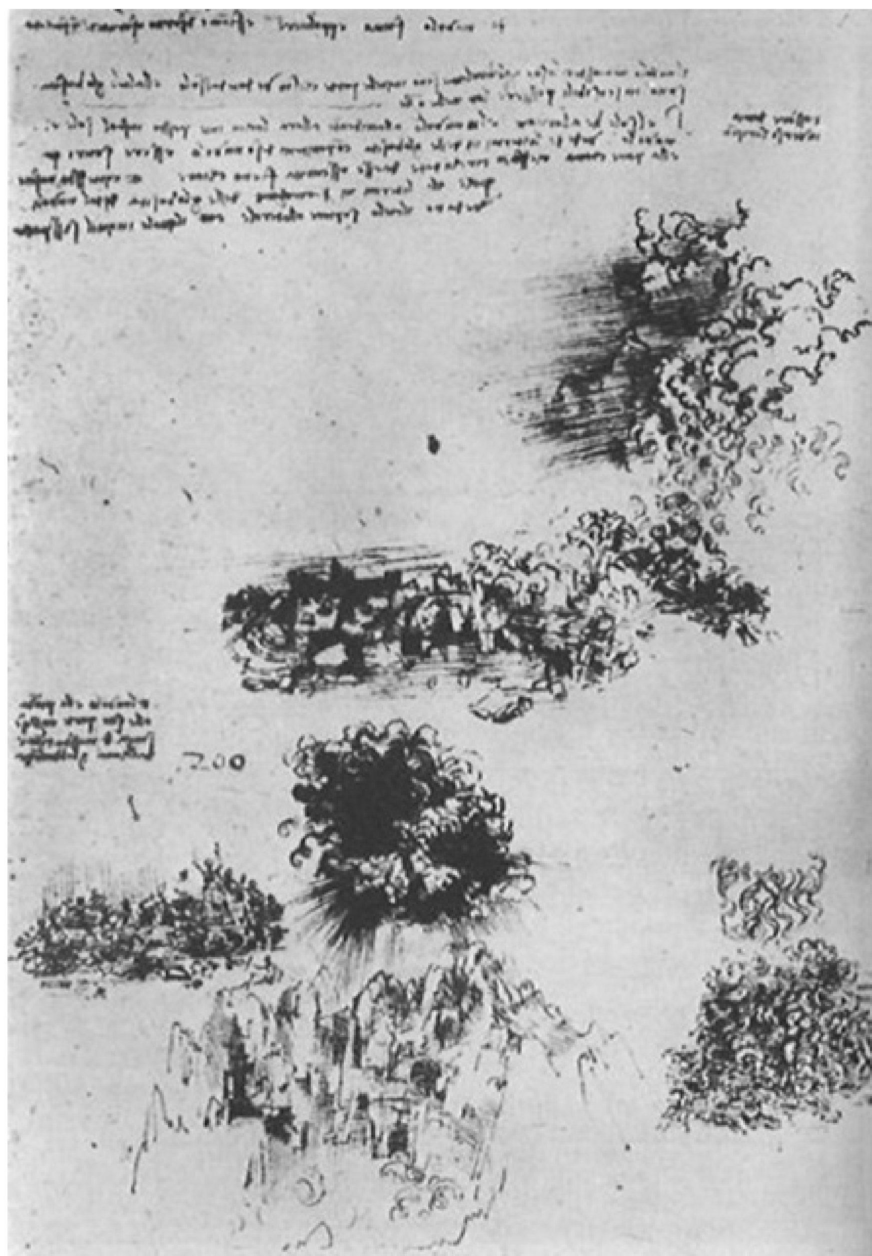
Lucha de un dragón con un león (dibujo).

Florencia - Galleria degli Uffizi

Láms. 152-154

Entre los numerosos apuntes vincianos hay uno que dice: «Nada quedará en la tierra que no sea atormentado o destruido»; y otro (una invocación): «Oh, Tierra, ¿qué esperas para abrirte y precipitar a los hombres en la profunda sima de tus abismos». La filosofía de Leonardo no está toda aquí, por supuesto, también aparece en estos apuntes y en los dos misteriosos versos que escribió en 1495, durante la composición de la *Cena*, en la incertidumbre de la elección para el rostro de Cristo:

Non iscoprir se libertà t'è cara
che il volto mio è carcere d'amore.
No descubrir, si la libertad te es querida,
que mi rostro es cárcel de amor.



152. Leonardo da Vinci, *Cataclismo cósmico*.
Dibujo, Windsor Castle.



153. Leonardo da Vinci, *Cataclismo cósmico*.
Dibujo, Windsor Castle.



154. Leonardo da Vinci, *Lucha de un dragón con un león*.
Dibujo. Florencia, Galleria degli Uffizi.

¿Se refieren a Cristo estos versos? Nadie podrá decirlo. El dibujo del cataclismo cósmico amontona pequeños seres oprimidos por la furia de los elementos; seres que han perdido su libertad. Hay que mirar con atención para reconocerlos a la izquierda de la terrible explosión. Lo *tremendo* está en el hecho de que para trazarlos no ha sido necesario un motivo distinto del usado para representar la explosión y la lluvia de fuego. Lo demoníaco, como laceración de naturaleza trastocada, nivela lo humano y lo terrestre.



VIII. Sassetta, *Las tentaciones de san Antonio*,
Siena, Pinacoteca.

En el dibujo de Windsor (lám. 152), la tempestad arrolladora embiste con una oleada gigantesca el residuo de un mundo que no puede resistir a las fuerzas procedentes de su misma naturaleza. Éste es uno de los aspectos de lo demoníaco en Leonardo.

Bernardo Parentino (1454-1531).

Las tentaciones de san Antonio

Roma — Galleria Doria

Láms. 114-118



IX. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio*,
Roma, Galleria Doria

Bernardo Parentino o Parenzano nació en Parenzano hacia 1454 y murió en Vicenza en 1531. Son pocas las oscuras noticias sobre su vida. Es considerado como un pintor de la escuda ferraresa.

En el cuadro de *Las tentaciones de san Antonio*, conservado en la Galleria Doria de Roma, los monstruosos demonios que atacan al santo son de tipo antropomórfico, pero los que acosan desde más cerca al eremita son máscaras. Es verdaderamente impresionante la máscara; la máscara de un ser humano, que, por lo demás, de humano sólo tiene la apariencia, porque es demoníaco. Un tercera alusión a una realidad inalcanzable, precisamente porque es la expresión de un ser perdido (el ser perdido es el que no se puede aprehender). La máscara remite al hombre, cuyos rasgos enmascara exagerando sus formas, y el hombre remite al demonio, cuya naturaleza, que es indefinible, enmascara: por es-

to son más terribles los demonios-máscara que los demonios antropomórficos con sus mazas levantadas. El artista ha intuido, con una extraña sensibilidad, la naturaleza del terror. Hasta la solución cromática del lienzo revela una indiscutible sabiduría. Los tonos tenues, del verde al rojo, al marrón, están ordenados de tal modo que crean un sentido de transparencia, como evocación de un mundo filtrado a través de la naturaleza terrena. Algo terrible asoma: son las piedras, la tierra y los árboles que rodean la cueva del eremita, que rebosan de espectros. Un monstruo diáfano, el fantasma de un esqueleto, tiene venas sanguíneas; tiene y no tiene apariencia de esqueleto; encorvado, con la mandíbula abierta en una risotada burlona, se ha apoderado del misal, mientras los otros demonios se lanzan contra la víctima. El arte del Parentino, por lo que tiene de mantegnesco, revela un vínculo secreto con los pintores nórdicos. Las piedras podrían ser de Schongauer o de Durero; los monstruos, de Manuel Deutsch, y la disposición hace pensar en Grünewald. Pero si la composición y el dibujo remiten al arte septentrional, no así los colores, cuya sabiduría evocadora de un mundo preternatural posee una originalidad absoluta. No hay otro ejemplo de fusión más armónica entre mundo natural, preternatural y sobrenatural. El rayo divino, que alcanza al santo, ataca a un ser infernal que expresa un sufrimiento desgarrador al contacto con la luz. La luz, que es alivio y fuerza para quien está en el camino de la elevación, es desgarramiento para quien está en la senda opuesta. El sufrimiento del demonio en el acto casi de defenderse de la luz de la Gracia es terrible, pero no conmovedor. La condenación es la antítesis de la piedad. Y la luz de la Gracia es incremento de la desgracia para el condenado. Relámpago fulgurante, no iluminador. Relámpago que quema, no reflejo de la fuente luminosa, la verdadera *noche oscura*, no la *oscura noche* del místico.



114. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Roma, Galleria Doria.



115. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Roma, Galleria Doria.



116. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Roma, Galleria Doria.



117. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Roma, Galleria Doria.



118. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.).
Roma, Galleria Doria.

Hay un demonio encaramado a unas rocas que se esfuerza con brazos y dientes en que se precipite un peñasco sobre el santo, pero su intento se ve desbaratado por el rayo mismo del mundo de lo absoluto (la cruz que proyecta sus rayos desde el fondo ne-

gro de la gruta). Más desgarrado es el demoníaco esfuerzo que se agota en la luz de la Gracia que el resignado monje. Éste, con gesto bendiciente, señala la realidad. Señala, es decir, marca lo real. Lo real: lo que se puede bendecir porque *es* (*omnis natura bona est in quantum natura est*) [toda naturaleza es buena en cuanto que es naturaleza]. Señalando el ser, maldice el no ser: la pesadilla. La pesadilla que la Gracia anula iluminándola, esto es, revelándola como el esfuerzo de la nada por ser. La espectral pesadilla de un mundo perdido, que asume formas de ataque demoledoras, terribles, sí, pero sólo para quien vacile en trazar el signo de la cruz, del sufrimiento divino. Bendecir la naturaleza, aunque se deje asomar la sombra de su existencia deformada que estalla en la tentación diabólica de la angustia y del sufrimiento físico (los golpes de las mazas infernales).

Bernardo Parentino consiguió hacer evidentes con los colores estos temas de la teología ortodoxa.



X. Defendente Ferrari, *Las tentaciones de san Francisco*,
Florencia, Villa Palmieri.

VI. *Ars moriendi*

Son numerosas las ediciones xilográficas e impresas del *Ars moriendi* en el siglo XV. Hay treinta y cinco ediciones en caracteres móviles con ilustraciones.

La obra tuvo indudablemente una gran difusión en todos los estratos sociales. Lo indican también la escasez de ejemplares conservados y el hecho de que el *Ars moriendi* se haya publicado en francés, alemán, holandés, castellano, catalán, inglés e italiano. En conjunto, el número de las ediciones en lengua latina (evidentemente para las clases más altas) es menor.

El texto latino más extendido, que se reproduce aquí a partir de la versión italiana, se deriva del *Opusculum tripartitum* de Gerson de 1408 (o 1418). Sólo dos ediciones son afines al texto compuesto por el cardenal Capranica (*Speculum artis bene moriendi*)[1].

Es la eterna lucha entre los ángeles y los demonios por la conquista de un alma, ilustrada por once grabados en madera que representan tentaciones diabólicas (la *potestas pugnandi*) para la condenación del moribundo. En unas ediciones, las ilustraciones son trece, en otras catorce, y algunas contienen un número mayor. La edición xilográfica, de la que reproducimos aquí las ilustraciones, es alemana, de 1470. La *editio princeps* es de 1465 (la primera en caracteres móviles es la de Colonia de 1475).

Los grabados 1, 3 y 9 son, con variaciones insignificantes, ampliaciones de los cobres del Maestro E. S.; y también las otras, a excepción quizá de la 12 y la 13, son del mismo Maestro. El mejor discípulo del *Maestro de las banderolas* (grabador que creó escuela en Renania y cuya obra influyó en el propio Durero) fue el Maestro E. S., de 1466[2].

Algunos grabados suyos llevan la fecha de 1461, 1466, 1467. Los grabados del *Ars moriendi* se asignan al primer período de actividad del Maestro. Su producción mística abarca de 1455 a 1470. Todo el arte renano acusa la fuerte personalidad del Monogramista, al que se puede considerar como el maestro de Martin Schongauer. Algunas formas demoníacas que se encuentran en El Bosco y en Brueghel se inspiran en las grotescas figuras del *Ars moriendi*.

ARS MORIENDI - Obra xilográfica impresa, hacia 1470.

TEMPTACIO DYABOLI DE FIDE (lám. 156, b).



156b. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV

Los diablos tratan de inducir al moribundo a abjurar de la fe; le susurran: no hay infierno (*infernus fractus est*), e incluso la idolatría pagana (*fac sicut pagani*) y el suicidio (*interficias te ipsum*) quedan impunes. La idolatría es representada por un rey pagano que, en primer plano abajo a la izquierda, reza a un ídolo junto con su mujer, y por un hombre, a la derecha, que se apoya un

cuchillo en la garganta. Se ignora lo que significa la mujer desnuda, con un látigo y unos azotes, que está su lado. En el fondo a la izquierda aparecen los médicos, con expresión preocupada. A la cabecera del lecho se ve a Dios Padre (con el libro de la vida), a Cristo y —rezándole (como casi siempre después)— a María.

BONA INSPIRACIO ANGELI DE FIDE (lám. 159, b).



159b. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Un ángel muestra al moribundo la verdad de la fe cristiana: enumerándole los fundamentos con los dedos (*sic firmus in fide*). En el fondo, un grupo sacro (Dios Padre, Cristo portando el mundo, María, Moisés). Sobre el dosel del lecho, la paloma del Espíritu Santo. Los diablos huyen (*fugiamius — victe sumus — frustra laboravimus*).



155. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

TEMPTACIO DYABOLI DE DESPERACIONE (lám. 155).

Los diablos recuerdan al moribundo sus pecados (especialmente los no confesados). Un diablo le muestra una tabla donde se enumeran sus pecados (*ecce pecatta tua*); otro, haciendo con los dedos el signo del juramento, le recuerda un perjurio que cometió; un tercero le indica una joven pareja: él abusó de la mujer (*fornicatus es*); un cuarto le señala a un hombre al que robó el dinero y la ropa; un quinto, a un hombre al que mató (*occidisti*); un sexto, a un mendigo sentado en la escalera de su casa y al que, por avaricia, no dio nada (*avare vixisti*).

BONA INSPIRACIO ANGELI CONTRA DESPERACIONEM (lám. 158, b).



158b. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Un ángel exhorta al moribundo a no desesperar (*nequaquam desperes*), recordándote los grandes pecadores que obtuvieron misericordia: Pedro, que por tres veces renegó del Señor (con la llave y el gallo), Magdalena (con el tarro del ungüento), el ladrón en la cruz, Saulo, el primero que persiguió a los cristianos y que después, sin embargo, en el camino de Damasco, fue alcanzado de repente por el rayo (¿o eran rayos del sol?) y el granizo (¿o meteoritos?) haciendo caer a él y a su caballo. Los diablos tienen que retirarse (*victoria mihi milla*).

TEMPTACIO DYABOLI DE IMPACIENCIA (lám. 159, a).



159a. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

El enfermo rechaza con los pies a dos mujeres (¿beguinas?) que lo compadecen (*ecce quantam penam patitur*), y vuelca la mesa en la que una sirvienta quiere poner comida y bebida para él. El diablo triunfa (*quam bene decepi eum*).

BONA INSPIRACIO ANGELI DE PACIENCIA (lám. 160, a).



160a. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Un ángel enseña al enfermo a juncar las manos y a mirar con entrega a Dios Padre, que tiene en la mano diestra una Hecha y en la izquierda un flagelo —puede golpear pero también puede salvar (Dt 32, 39), herir pero también vendar (Oseas 6, I)—, a Cristo con látigo y azotes, que «sufrió y nos dejó un modelo» (1 Pe. 2, 21), a los mártires y a las mártires: santa Bárbara. que fue encerrada en una torre por su padre; santa Catalina, que fue atada a una rueda; san Lorenzo, que fue quemado; san Esteban, que fue lapidado. Los diablos tienen que ceder (*sum captivatus — labores amisi*).

TEMPTACIO DYABOLI DE VANA GLORIA (lám. 157, b).



157b. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Los diablos ofrecen coronas al moribundo (*coronam meruisti*) y tratan de mecerlo en el orgullo y la seguridad en sí mismo (*gloriare — exalta te ipsum — tu es firmus in fide in paciencia perseverasti*), para que se imagine que está ya junto a Dios Padre, Cristo, María, los santos y los beatos, que aparecen al fondo.

BONA INSPIRACIO ANGELI CONTRA VANAM GLORIAM (lám. 157, a).



157a. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Un ángel reclama la atención del moribundo hacia las fauces del infierno, que engulle a los condenados, entre dos un clérigo (*superbus punio*): otro lo exhorta a la humildad; un tercero le muestra al santo eremita Antonio (con el bastón en forma de T y la campanilla) como modelo de humildad; en el fondo, sobre las nubes, Dios Padre, Cristo, María y la paloma del Espíritu Santo. Los diablos huyen (*victus sum*).

TEMPTACIO DYABOLI DE AVARICIA (lám. 158, b).



158b. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Los diablos inducen al moribundo a pensar, en sus últimas horas, sólo en sus parientes y amigos, que aparecen al fondo (*provideas amicis*), y en sus riquezas (*intende thesauro*), representadas por una casa con bodega y establo.

BONA INSPIRACIO ANGELI CONTRA AVARICIAM (lám. 160, b).



160b. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Un ángel sustrae con un paño a los parientes de la vista del moribundo (*ne intendas amicis*); otro le dirige palabras de salvación (Lucas 14, 26, y Mateo 19, 29), mostrándote en el fondo a los familiares y los rebaños (*non sis avarus*); al lado, Cristo pende de la cruz con toda su pobreza y desnudez, mirando doloridamente a su amada madre, a la que debe abandonar. El diablo está confuso (*quid faciam*).

LA MUERTE (lám. 156, a).



156a. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Un monje pone en las manos del moribundo, cuyos ojos vacilan, la vela de la muerte, y un ángel acoge el alma, que sale, junto con el último aliento, de su boca, con la forma de un ingenuo pequeñuelo. A la cabecera del lecho están también otros muchos ángeles; al fondo se inclinan María, Juan y Magdalena ante Cristo. Los diablos están furiosos y se dispersan (*heu insania — furore consumor — animam amisimus — spes nobis nulla*)[3].

EL ARCÁNGEL SAN MIGUEL, PESADOR DE ALMAS (lám. 161, a).



161a. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

Este grabado inspiró el cuadro de Lucas Cranach *El moribundo* (Museo de Lipsia). La estampa se encuentra también en ediciones de principios del siglo XVI, por ejemplo en la de Nuremberg de 1512.

LA VIDA DEL HOMBRE (lám. 161, b).

Del matrimonio a la muerte.



161b. *Ars moriendi*.
Xilografía del siglo XV.

ARS MORIENDI[4].

ARTE DEL BIEN MORIR. Aun cuando, según el filósofo en el ter cero de la Ética, la muerte del cuerpo es la más terrible de todas las cosas, la muerte del alma no se puede ni siquiera parangonar con la del cuerpo. De ello da testimonio Agustín, que dice que es mayor el daño por la pérdida de un aliña que por la muerte de mil cuerpos. De ello da testimonio también Bernardo, que dice que el mundo entero no vale el precio de un alma y que por ello la muerte del alma es mucho más horrenda y detestable, pues el alma es más noble y preciosa que el cuerpo. Siendo, por tanto, el alma de tanto precio, el diablo ataca al hombre en la enfermedad con las mayores tentaciones para conducirlo a la muerte eterna. Por ello es muy necesario que el hombre cuide de su alma para no perdería en trance de muerte. Para esto es muy útil tener delante de los ojos con frecuencia este arte del bien morir para dirigir a él la mente en la hora eterna. Pues, como dice Gre-

gorio, mucho se apresura a hacer buenas obras quien siempre piensa en la muerte. En efecto, si se considera el mal futuro, más fácilmente, al compararlo con el futuro, se puede tolerar el mal presente. Pero muy raras veces nos preparamos a tiempo para morir, y cada uno cree que puede vivir bastante tiempo y que no va a morir pronto, y esto sucede por tentación diabólica. Y muchos, por tal vana esperanza, se descuidan y mueren sin preparación; y por eso es vano dar al enfermo esperanza de recobrar la salud. Y por eso, según el canciller parisiense [Gerson], muchas veces con esta falsa y fingida consolación sobreviene una cierta confianza de recuperar la salud, lo cual hace que el enfermo esté pronto a perder lo que se tiene por necesario para recuperar la salud eterna. *Primero*: creer lo que el buen cristiano debe creer para morir en la fe de Cristo y en la obediencia a la Iglesia. *Segundo*: reconocer que ha ofendido gravemente a Dios y arrepentirse de ello. *Tercero*: hacer propósito de enmienda si se sigue viviendo, y de no volver a pecar. *Cuarto*: perdonar a los deudores por amor de Dios y pedir que sus ofensas les sean perdonadas. *Quinto*: devolver lo tomado indebidamente. *Sexto*: reconocer que el alma propia está perdida y no puede salvarse si no es por mérito de la pasión de Jesucristo y dar las gracias a Dios por tanta merced. Si de todo corazón promete estas cosas, quiere decir que es del número cíe los que se salvarán. Aplíquese con estudio a frecuentar los Sacramentos de la Iglesia. *Primero*: haciendo una completa y contrita confesión para recibir devotamente los demás Sacramentos. Quien en verdad, interrogado por otros sobre las cosas que decimos, no se declara avisado, medite continuamente en la Pasión del Señor; porque por su medio se vencen todas las tentaciones del diablo contra la fe; de cierro se observa que los moribundos tienen tentaciones mucho más graves que en vida. Y son cinco, como se mostrará enseguida, contra las cuales el ángel sugerirá a aquéllos cinco buenos consejos. Pero para que toda esta obra sea útil y nadie sea excluido de la utilidad de la

misma, sino que todos aprendan a morir santamente, se presentan a los ojos tanto del lego como del letrado cinco figuras. De las cuales dos, que se corresponden la una con la otra, se ofrecen como un espejo en el cual se ven tanto las cosas pasadas como las presentes y las futuras. Así pues, el que quiera bien morir considere con diligencia escas observaciones y las siguientes.

TENTACIONES DEL DIABLO CONTRA LA FE. Porque la fe es el fundamento de la salvación y sin ella nadie puede salvarse, como atestigua Agustín, quien dice que la fe es fundamento de todo bien y gozne de la salvación humana. Y dice Bernardo que la fe es el fundamento de la salvación humana y que sin ella nadie puede llamarse hijo de Dios, y que todo esfuerzo humano es vano. Por eso el diablo, enemigo del género humano, con todas sus fuerzas trata de alejar de la fe a los hombres moribundos, o intenta hacer que se desvíen de la verdadera fe, diciendo de este modo: Tú, mísero, has caído en grande error, no es verdad lo que crees o lo que te han enseñado. No hay infierno; cada cual puede hacer lo que quiera, aunque se dé muerte a sí mismo con los excesos como hacen algunos, o aunque adore a los ídolos como los reyes de los paganos y muchos otros paganos hacen; en fin, no es quizá igual para todos porque nadie ha vuelto a decir la verdad sobre el otro mundo y por eso tu fe es inútil. A ésos trata el diablo con gran empeño de alejarlos de la fe porque sabe bien que si el fundamento de la fe se derrumba, rodó lo edificado sobre él se derrumba. Pero en ninguna tentación puede el diablo prevalecer sobre la criatura y obligarla a consentir hasta que tiene uso de razón y si quiere libremente consentir, de lo cual hay que guardarse con todo cuidado. Y sobre esto dice el apóstol fiel que Dios no permite que uno sea tentado por encima de sus propias fuerzas, sino que con la tentación dará el medio de poderla vencer.

BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL DE LA FE. Contra la primera tentación del diablo, el ángel ofrece la buena inspira-

ción diciendo: Oh hombre, no creas en las pestíferas sugestiones del diablo, porque es un embustero. Con la mentira engañó a Adán y a Eva, pero tú no debes dudar en modo alguno; en realidad si pudieses comprender con tu inteligencia, de nada te serviría, pues la fe no sería meritoria. Según Gregorio, no tiene mérito ninguno la fe de la que la razón humana puede dar pruebas. Pero recordad las palabras de los santos y en primer lugar las de san Pablo a los hebreos, que dice: sin fe es imposible complacer a Dios. Y de Juan, que dice: El que no cree está juzgado. Y de Bernardo, que dice: La fe es la primogénita de todas las virtudes. Y la más dichosa de todas es María, que con la fe más que con la carne creyó en Cristo. Considera también la fe de los antiguos padres Abraham, Isaac y Jacob y de algunos gentiles, Joab, Maab la meretriz y similares, y de los apóstoles, de los mártires, de los confesores, de las vírgenes. Por su fe agradaron a Dios antiguos y contemporáneos. Por su fe, san Pedro anduvo sobre las aguas, san Juan bebió el veneno que le administraron sin sufrir ningún daño, y a las plegarias de Alejandría se reunieron los montes caspios. Y la fe es justamente bendecida por Dios, porque por medio de ella es posible resistir al diablo y creer firmemente en todos los mandamientos de la Iglesia, por que la sana Iglesia, dirigida por el Espíritu Santo, no puede equivocarse. El enfermo que es tentado contra la fe debe pensar: *primero*, que la fe es necesaria porque sin ella no es posible salvarse; *segundo*, que todo es posible para el que cree, es decir, cualquier cosa que pidáis rezando con fe, la recibiréis. Y así el enfermo por la gracia de Dios resistirá fácilmente al diablo. Es también bueno repetir en voz alta el símbolo de la fe al agonizante, repitiéndolo varias veces para que el enfermo pueda confirmarse en la fe y los demonios que oigan el Credo se horroricen y huyan.

TENTACIÓN DEL DIABLO DE LA DESESPERACIÓN. En segundo lugar, el diablo tienta al hombre enfermo con la desesperación, y esta tentación va contra la esperanza y la confianza

que el hombre debe tener en Dios. Cuando, en efecto, el enfermo es afligido en el cuerpo por el dolor, el diablo añade dolor a dolor, presentándole sus pecados, especialmente los no confesados, para inducirlo a la desesperación, diciéndole: Tú, mísero, contempla tus pecados, que son tantos que jamás podrás obtener perdón de ellos. He aquí en qué modo has transgredido los preceptos de Dios, porque no has amado a Dios sobre todas las cosas, has ofendido al prójimo y sabes que nadie puede salvarse si no observa los mandamientos de Dios, porque Dios dice: si quieres ser salvado observa los mandamientos, y por el contrario tú has vivido como avaro, como lujurioso, como glotón, como airado, como envidioso, como perezoso; y sin embargo has oído predicar que por un solo pecado mortal puede uno condenarse. Además, no has cumplido las siete obras, y Dios en el día postrero dirá a los que están a su izquierda: andad al fuego eterno, porque tenía hambre y no me disteis de comer; tenía sed y no me disteis de beber, etcétera. Y también dice Santiago que en el juicio no habrá misericordia para aquel que en la tierra no tuvo misericordia. Ve también cómo muchos que se fatigaron día y noche en la ley de Dios, aunque no contaban con salvarse porque nadie por sí mismo es digno de amor ni de odio, por eso no te queda ninguna esperanza de salvación. Con ésta y parecidas palabras inducen a los hombres a la desesperación, la cual hay que evitar más que ninguna otra cosa porque ofende a Dios, el único que puede salvarnos. Testimonia el profeta: la misericordia de Dios para con nosotros, porque estamos perdidos. Y dice Agustín: todo pecador, si desespera del perdón, pierde toda misericordia porque con la desesperación ofende a Dios.

BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL CONTRA LA DESESPERACIÓN. Contra la segunda tentación del diablo, el ángel ofrece la buena inspiración diciendo: Oh, hombre, ¿por qué desesperas? Si hubieses cometido tantos latrocinios, robos y homicidios como gotas hay en el mar y arena en el desierto, si

hubieses cometido todos los pecados que existen en el mundo, aunque no hubieses hecho penitencia por tus pecados, ni los hubieses confesado, no debes desesperar porque la sola contrición interior basta. Lo dice el Salmo: El corazón contrito y humillado no lo despreciará Dios. Y Ezequiel dice: En cualquier hora en la que el pecador llore, en esa misma hora será salvado. Y san Bernardo dice: Mayor es la piedad de Dios que toda iniquidad. Y Agustín: Más puede la misericordia de Dios que el pecado del hombre. Aunque supieses con certeza que estabas en el número de los condenados, no deberías desesperar, porque con la desesperación nada se logra y se ofende más a Dios, y se agravan los pecados y se aumenta infinitamente la pena eterna. Cristo fue crucificado por causa de los pecadores y no de los justos, como Él mismo afirma: No vine a llamar a los justos sino a los pecadores. Te dan ejemplo de ello Pedro, que negó a Cristo, y Pablo, que persiguió a la Iglesia, Mateo y Zaqueo los publicanos, Magdalena la pecadora, la mujer adúltera, el ladrón colgado en la cruz junto a Cristo, María Egipcíaca, etcétera. Observa que no bien el enfermo se da cuenta de que es tentado por la desesperación, piensa que esta tentación es más terrible y condenable que todos los pecados. Ya que, como dice Agustín. más pecó Judas desesperándose que los judíos crucificando a Cristo. En segundo lugar, piensa que es más útil y necesaria la esperanza, la cual, según Crisóstomo, es el áncora de nuestra salvación, fundamento de nuestra vida, guía de la vida que conduce al cielo. Y por eso no hay que abandonarla, cualquiera que sea el pecado cometido.

TENTACIÓN DEL DIABLO DE LA IMPACIENCIA. En tercer lugar, el diablo tienta al hombre enfermo con la impaciencia, que proviene de la grande enfermedad, diciendo: ¿Por qué tienes que padecer este grandísimo dolor, que es intolerable para toda criatura y para ti absolutamente inútil, ya que no servirá para compensar tus deméritos? Así está escrito, Compasivo en las penas y dulce en el tentar. Incluso cuando el mal aumenta, nadie

te compadece y, como nadie duda de que esto suceda contra toda razón, es razonable que tus amigos hayan ostentación de compadecerte, mientras que en su fuero interno desean tu muerte por causa de los bienes que dejarás; y el alma salida del cuerpo, abandonada toda sustancia, quiere ser albergada de nuevo en tu cuerpo. El diablo, con éstas y similares palabras, se esfuerza en inducir al enfermo a pecar de impaciencia, que es pecado contra la caridad, a fin de que pierda su mérito. Observa que muchas veces los moribundos son afligidos por graves dolores, como a menudo enseña la experiencia, ya por la fiebre, ya por postemas, o por otra dolencia grave y angustiosa que a muchos, especialmente a aquellos que no quieren morir o que mueren violentamente, lleva impaciencia o rebelión, de manera que muchos se vuelven como locos por el dolor o insensatos por el desvarío, y esto se ve con frecuencia. Y en verdad se observa cómo aquéllos pierden el sentimiento de la caridad hacia Dios; da testimonio Jerónimo, que dice: Si no se soportan con paciencia las enfermedades y la muerte, ello quiere decir que no se ama a Dios. Y Pablo dice: La caridad es paciente, benigna, etcétera.

BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL DE LA PACIENCIA. Contra la tercera tentación del diablo, el ángel da la buena inspiración, diciendo: Oh hombre, aleja de la impaciencia tu ánimo, porque el diablo con sus mortales instigaciones no busca otra cosa que el daño de tu alma, pues con impaciencia y rebelión el aliña se pierde, mientras que se salva con la paciencia. Da testimonio Gregorio, que dice que el reino de los ciclos no quiere recibir a ningún rebelde. El dolor de la enfermedad es leve en comparación con tus culpas; no te sea grave soportar pacientemente y de buen grado tu mal cual si fuese un purgatorio. Como dice Gregorio, nos da las penas temporales por no tomar venganza de nosotros para la eternidad. Aflígeme, Señor, en esta vida para perdonarme en la vida eterna. No nos turben, pues, las tribulaciones, porque Cristo quiere tenerte cerca de sí. Los males

que nos castigan acá abajo nos empujan a Dios. En verdad, con el beneplácito de la carne no se obtiene la salud del alma, sino, por el contrario, la eterna condenación; aún más, signo manifiesto de condenación es seguir los consejos carnales y amar el mundo. Y es cosa maravillosa que para aquellos que serán condenados en la eternidad no surjan obstáculos a sus placeres, y para aquellos que serán salvados en la eternidad surjan obstáculos y peligros. Aleja por tanto de ti la impaciencia como peste virulenta y abraza la paciencia como fortísimo escudo, porque todos los enemigos del alma se vencen así fácilmente, e imita a Cristo pacentísimo y a todos los santos pacientes hasta la muerte. El enfermo es turbado muchas veces por la impaciencia porque inquieto y turbado se aleja de Dios, y por eso Dios dice: Mi espíritu no reposa sino en el quieto y humilde de corazón. Considera que hay que mantener la paciencia, *primero* porque es necesaria. Dice Pablo: La paciencia es necesaria y el Señor estimó necesario que Cristo padeciese para entrar en su gloria. Y Gregorio: Es preciso conservarnos, con la paciencia, la misericordia. *Segundo*, porque es útil: el Señor poseerá vuestras almas pacientes. Y Gregorio: Es mayor mérito tolerar con paciencia la adversidad que esforzarse en hacer buenas obras. Igualmente podemos ser como mártires entre los suplicios si conservamos la verdadera paciencia en el ánimo. Y Salomón: Es más valeroso el hombre paciente de ánimo que el expugnador de ciudades.

TENTACIÓN DEL DIABLO DE LA VANAGLORIA. Por cuarta vez tienta el diablo al enfermo con el combate de la complacencia en sí mismo, que es la soberbia espiritual, especialmente dañosa para los devotos, los religiosos y los buenos. En verdad, cuando no puede hacer desviarse a los hombres de su fe ni hacerlos desesperar o volverlos impacientes, les ataca con la complacencia en sí mismos y les lanza los dardos de estos pensamientos: Puesto que eres firme en la fe y fuerte en la esperanza, y constante y paciente en tus enfermedades, puesto que has obrado

el bien, mucho te debes gloriar porque no eres como tantos otros que han perpetrado tanto mal y con sólo arrepentirse han acabado en el cielo; a ti el cielo no puede serte negado porque combatiste con honor. Recibe pues la corona que está preparada para ti, más alta y gloriosa que la de los demás. Con éstas y parecidas palabras, el diablo, con gran insistencia, trata de inducir a los hombres a la soberbia espiritual o a la complacencia en sí mismos. Se debe observar que tal soberbia ha de evitarse por todos los medios, *primero* porque con ella el hombre se hace semejante al diablo, convertido de ángel en demonio por la sola soberbia. *Segundo*, porque con ella se dice blasfemia, al creer que se tiene derecho al bien que sólo Dios puede dar. *Tercero*, porque la complacencia en uno mismo hace merecer la condenación. Por eso dice Gregorio: Recordad que quien ha hecho el bien y se ensalza cae ante Cristo, espejo de humildad. Y Agustín: El hombre que se justifica por sí mismo y se cree justo cae en el abismo.

BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL CONTRA LA VANAGLORIA. Contra la cuarta Tentación del diablo, el ángel ofrece la buena inspiración diciendo: Mísero tú porque, soberbio, te atribuyes la constancia en la fe, la esperanza, la paciencia, que sólo a Dios se pueden atribuir, no teniendo por ti mismo virtud alguna y diciendo Dios: Sin mí no puedes hacer nada. Y en otro lugar está escrito: No te arrogues virtud alguna, no te ensoberbezcas con insolencia, no presumas, no creas que haces bien cosa alguna. Y dice Dios: El que se ensalza será humillado. Y también: Si no os hacéis como este pequeñuelo no entraréis en el Reino de los Cielos. Humíllate y serás ensalzado. Y añade: Si te humillas, Dios descenderá a ti, pero si te ensalzas, Dios se alejará de ti. Aparta tu mente de la soberbia que hizo que Lucifer, antaño el más bello de los ángeles, se convirtiera en demonio, y lo precipitó del más alto cielo a las profundidades del infierno, soberbia que fije asimismo la causa de todo pecado. Por eso dice Bernardo: La soberbia es fuente de todo pecado y causa de toda

perdición. Arroja de ti este vicio, y sin esfuerzo todos los demás vicios desaparecerán. Por eso hay que observar que, cuando el moribundo siente que es tentado por la soberbia, debe antes que nada pensar que la soberbia desagrada canto a Dios que por esa sola razón descerró a Lucifer, nobilísima criatura, a la condenación eterna con todos sus secuaces. Y humíllese después de tal consideración y reflexione sobre sus pecados, que él no sabe si es digno de odio o de amor. Tome ejemplo especialmente de san Antonio, al cual dijo el diablo: Oh Antonio, me has vencido; en verdad, cuando quiero ensalzarte tú te humillas, y cuando quiero aplastarte tú te levantas. En segundo lugar debes reflexionar en que la humildad agrada tanto a Dios que por esta especial virtud la gloriosa Virgen María concibió a Dios y fue ensalzada sobre todos los coros de los ángeles.

TENTACIONES DEL DIABLO DE LA AVARICIA. La quinta tentación del diablo es la avaricia, que aflige más a los seculares y a los carnales, que se ocupan principalmente de cosas temporales, que prefieren esposas o amigos carnales o que, en la vida, las riquezas u otras cosas amaron. Y con estas cosas el diablo, al final de su vida, los tienta, diciendo: Oh mísero, ahora abandonas todas las cosas temporales que ganaste con grande esfuerzo, y también a tu mujer y a tus hijos, y a tus parientes y a tus amigos muy queridos, y todas las demás cosas deseables del mundo y todo aquello que te proporciona placer. Con éstas y parecidas palabras tienta el diablo con la tentación de la avaricia al hombre al final de su vida, para alejarlo de Dios y de su propia salvación con la concupiscencia de los bienes terrenos. Hay que tener cuidado en particular con que los amigos, la esposa y los hijos no recuerden al moribundo los bienes temporales, cuando éste necesita que le sean recordados los bienes espirituales, y esto hay que procurado con todas las fuerzas interiores y exteriores, apartando de su espíritu toda miseria temporal y carnal con la

mayor solicitud. En verdad que es muy peligroso en trance de muerte tener ocupada la mente en tales pensamientos.

BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL CONTRA LA AVARICIA. Contra la quinta tentación del diablo, el ángel ofrece buena inspiración, diciendo: Oh hombre, aleja tus oídos de las mortíferas sugestiones del diablo, que trata de engañarte y llevarte al mal. Y olvida toda cosa temporal, porque su recuerdo no trae salud, sino gran perjuicio. Si no renuncias a todo cuanto posees, no podrás ser mi discípulo. Y si alguno quiere venir a mí y no odia a su padre, a su madre, a sus hijos, a sus hermanos y a sus hermanas, no podrá ser mi discípulo. Y a aquellos que renuncian a estas cosas dice: Quien renuncia por mí a padre, madre, her mano y hermana, y abandona su casa, a sus padres y a su mujer y a sus hijos y sus campos por mi nombre, yo le daré ciento por uno y la vida eterna. Acuérdate también de la pobreza de Cristo y cómo abandonó a su madre queridísima y a sus discípulos por su propia voluntad para salvarte. Considera también cuántos hombres santos desprecian los bienes temporales y a una sola palabra suya lo han seguido. Venid, benditos de mi Padre, poseed el reino preparado para vosotros desde el principio del inundo. Graba, pues, bien en tu mente que hay que alejar del corazón como veneno el pensamiento de cualquier cosa temporal, vuélvete a una pobreza voluntaria y así el Reino de los Cielos te será dado, porque Dios dice: Bienaventurados los pobres de espíritu porque suyo es el Reino de los Cielos. Confíale todas tus riquezas y abandónate a él con confianza. Cuando el enfermo se siente tentado por la avaricia o el amor a los bienes terrenales, considera en primer lugar que el amor hacia las cosas terrenales separa de Dios y excluye de su amor, como dice Gregorio, que nos alejamos más del amor de Dios cuanto más nos deleitemos con el amor de las criaturas. En segundo lugar, considera que la pobreza voluntaria beatifica al hombre y lo conduce al cielo, porque Dios dice: Bienaventurados los pobres de espíritu porque

suyo es el Reino de los Cielos. Si el agonizante puede hablar y tiene uso de razón, ruegue primeramente a Dios invocando su inefable misericordia y su pasión. En segundo lugar, invoque con toda diligencia a la gloriosa Virgen María, su mediadora. Después, a todos los ángeles y en especial a su ángel de la guarda. Luego a los apóstoles, a los mártires, a los confesores y a las vírgenes, en especial aquellos o aquellas que veneró cuando estaba sano y sus imágenes adoró junto con las de Cristo y la Virgen María. Luego diga tres veces este versículo: Tú rompiste mis cadenas, oh Señor, yo te sacrificaré una victima para alabarte. Este versículo dice Casiodoro que es tan eficaz que obtiene la remisión de los pecados si se pronuncia después de haberse confesado. Diga después por tres veces estas palabras o similares, que se atribuyen al beato Agustín: La paz de Nuestro Señor Jesucristo y la virtud de su Pasión y la señal de la Santa Cruz y la virginidad de la beatísima Virgen María y la bendición de todos los santos y santas y la guarda de los ángeles y los sufragios de todos los elegidos se interpongan entre mis enemigos visibles e invisibles y yo en esta hora de mi muerte, así sea. Por último se dice: Señor, en tus manos encomiendo mi espíritu. Si el enfermo no puede decir las oraciones, dígalas alguno de los presentes en voz alta, o también las historias devoras que le agradaban estando sano. Rece el enfermo con el corazón y con el deseo como sepa y pueda, Ayúdenlo todos los fieles y devotos amigos, invitándolo a la paciencia y a la perseverancia, sugiriéndole en la agonía devotas oraciones. Pero son pocos los que asisten fielmente a la muerte del prójimo, aconsejando y orando, sobre todo si los moribundos no quieren morir, poniendo así miserablemente en peligro su alma.

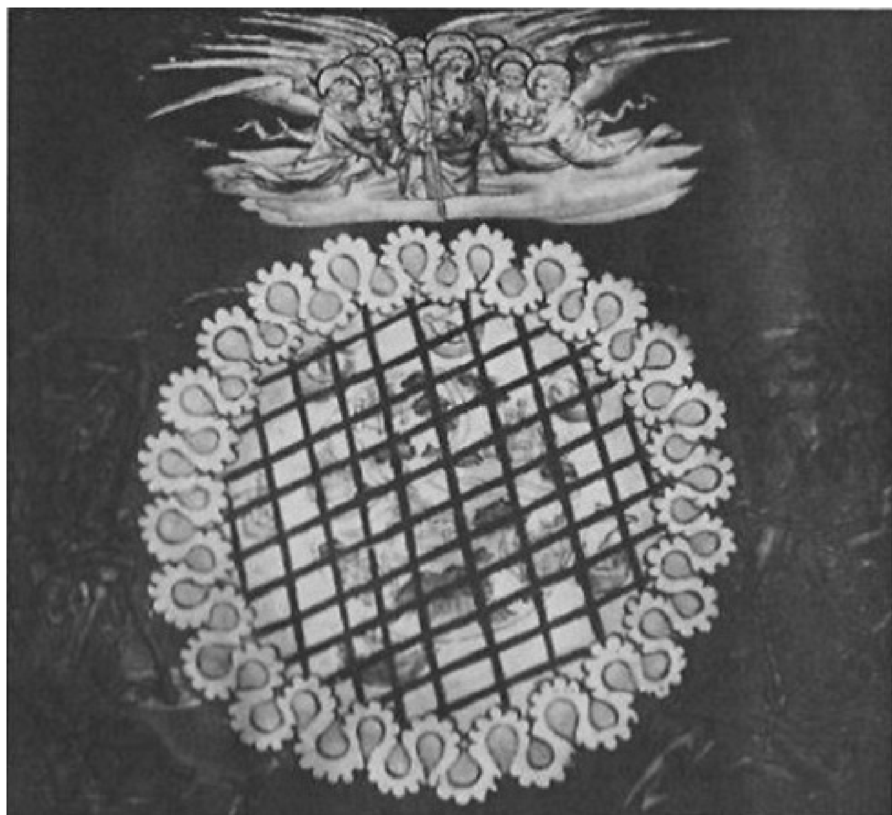
VII. El Códice Antonita

El Códice Laurenziano Mediceo Palat. 143 (en pergamino) es probablemente de 1435, pues después del colofón se lee: *Pro dando sanctissimo ac beatissimo domino nostro Papa Eugenio quarto*. Es sabido que Eugenio IV, que huyó de Roma en 1434, permaneció en el convento de Santa María Novella hasta 1436.

En la biblioteca de Malta se conserva otro códice similar, miniado en 1426 por Robin Fournier, aviñonense, y regalado a la abadía de San Antonio de Viennois. Nada se sabe de Robin Fournier; su estilo revela más el carácter del pintor que el del miniaturista. El Códice Laurenziano no es una copia. En total hay doscientas miniaturas a página completa. La composición revela la influencia del arte flamenco. El códice, compuesto exclusivamente de miniaturas, lleva como comentario al pie de cada página unas pocas palabras tomadas de la vida de san Antonio, obra de Atanasio, de los escritos de san Jerónimo, de san Agustín, de santo Tomás de Aquino y de un tal Alfonso, monje dominico que tradujo del árabe la vida de san Antonio.

Colofón: *In presenti libro continentur sub brevibus vita el acta sanaissimi. Anthonii abbatis el henmite patronis nostri videlicet a nativitate usque ad mortem seu ad ultimam sepulturam et ultra prout jacent magno panno lineo. Quem compilavit et extraxit de legendis et vita eiusdem sancti fratre Johannes Marcellarii quondam sacrista huius monasterii sancti Anthonii viennensis. Quem depingit et describit ferit venerabilis dominus et religiosus vir frater Johannes de Montecanuto cellerarius dicti monasterii ac preceptor ranversi. Pro dando sanctissimo ac beatissimo domino nostro Papa Eugenio quarto.*

Lám. I, contrafrontispicio — Visión del mundo



I. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Quomodo raptus in spiritu videns totum mundum laqueis se connectentibus plenum: exclamans: O quis istos evadet. Audivit: Sola humilitas. In Vitis Patrum.

[Siendo arrebatado en espíritu, vio a todo el mundo arado con lazos enredados y exclamó: Oh ¿quién podrá liberarse de ellos? Oyó: Sólo la humildad. En las Vidas de los Padres].

Lám. XI, en colores — Hogueras y diablos



XI. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*,
Miniatura del siglo XV, Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Et reperit se in quodam monte igneo ubi a daemonibus in sua figura apparentibus verberatus traxinatus et laetaliter vulneratus fuit. Alphonsus et Thomas, sup. IV Sententianrum di. Xiv q. iii, artículo II.

[Y se halló en un monte de fuego donde por obra de demonios que se le aparecieron en su verdadera forma fue golpeado, arrastrado y mortalmente herido. Alfonso y Tomás, en IV, Sententianrum disceptio Xiv, quaestio iii, artículo II].



162. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 162 - Cristo consolando al santo entre los demonios

Sed domino adveniente et sanitatem recuperavit et potestatem super ignem scilicet extinguendi et excitandi accepit. id. id.

[Pero, llegando el Señor, recuperó la salud y recibió el poder sobre el fuego, es decir, de apagado y encenderlo. id. id.].



163. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 163 - El santo entre las fieras

Quomodo daemon admiratus qui a nec spiritu fornicationis, nec corporis doloribus superaretur, congregavit canes suos ad nocendum. Unde cum sonitu repentino loco funditus

exagitatus, daemonum multa turba in forma bestiarum et serpentum locum replevere phantasiis. A qua Antonius flagellatus atque confossus est quibus quasi de inimicis luderet ex dolore gemens dicebat: signum Crucis et fides ad Dominum murus inespugnabilis est, ecce presto sum, si quid valetis devorare. Athanasius.

[Maravillado así el demonio de que ni con el espíritu de fornicación ni con los sufrimientos corporales pudiera vencerlo, se reunió con sus secuaces para dañado. Así pues, agitando desde las profundidades el lugar con un branúdo repentino, una numerosa turba de demonios en forma de bestias y serpientes llenó el lugír de fantasmas. Por cuanto Antonio, flagelado y abrumado por ellos, como burlándose de sus enemigos, gimiendo de dolor decía: la señal de la cruz y la fe en Dios son un muro inexpugnable; henie aquí dispuesto; si algo valéis, devoradme. Atanasio].



164. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 164 - Diablos con lanzas

Hic ab eodem daemone in monachi specie lancea vulneratur et ab aliis convocatis diversarum figurarum daemonibus multis tormentorum generibus biduo afficitur, per montem

et vallem traxinatur, alapis ceditur et proprio sanguine in facie fedatur. Sed post longam patientiam et orationem, per dominum sanus eripitur. Alphonsus.

[Fue herido con la lanza por el mismo demonio con apariencia de monje y le fueron infligidos por dos veces muchos géneros de tormento por otros demonios allí reunidos bajo diversas formas, molido a golpes y con la cara manchada de su propia sangre. Pero eras larga paciencia y oración, por gracia del Señor escapó sano. Alfonso].



165. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 165 - El santo orante y demonios

Hic sancti meritis in forma propria apparens ut flamma ignis ardentis, confusus vehementer confugit, clamando satellitibus suis: fugiamus ab eo, fugiamus. Alphonsus.

[Aquél, por los méritos del santo habiendo aparecido en su propia forma como una llama de fuego ardiente, confuso huyó con ímpetu, gritando a sus secuaces: huyamos de él, huyamos. Alfonso].


Deinde animal supra ymaginem hominis insignitum : deorsum vero
capre formam habens : offerens ei fructus palmarum : coniuratum et
respondens se esse factum deum silvarum secundum errorem gentilium .
Deprecans sanctum ut pro eo deum oraret . Unde admirans percutiens
terram baculo . flens dicebat . Ve tibi alexandria que portenta venerans
Quid dicens : Bestie xpm loquuntur Jheronimus .

166. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 166 - Sátiro barbado

Deinde animal supra imaginem hominis insignitum: deorsum vero caprae formam habens: offerens ei fructus palmarum coniuratum respondens se esse factum deum silvarum

secundum errorem gentilium. Deprecans sanctum ut pro eo deum oraret. Unde admirans percutiens terram baculo flens dicebat: vae tibi Alexandria quae potenta veneraris. Quid dicetis? Bestiae Christum loquuntur. Hyeronimus.

[Luego, un animal que tenía en su parte superior figura de hombre y en la inferior verdaderamente forma de cabra, y que le ofrecía un fruto de palmera, al ser conjurado por el santo respondió que era el dios de las selvas, según el error de los gentiles. Y rogó al santo que orase por él. Ante lo cual el santo, admirador golpeó el suelo con el bastón y llorando dijo: ay de ti, Alejandría, que a tales potencias veneras. ¿Qué diréis? Las bestias hablan de Cristo. Jerónimo].



167. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 167 - Casas, gente y diablos

Quomodo daemon non ferens tantas sancti virtutes, temptans immittebat memoriam ei possessionum, sororis, generis, mundi et maximam ei cogitationum caliginem ingerebat. Sed sanctus fide et orationibus eas elidebat. Athanasius.

[Así, el demonio, no soportando tales virtudes del santo, tentándolo hacía acudir a su memoria el recuerdo de sus riquezas, de su hermana, de su familia y del mundo, y gran tiniebla se cernía sobre su pensamiento. Pero el santo, con la fe y la oración, lograba dispersarla. Atanasio].



168. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 168 - Dragón

Et drachone fugato ibi fontem servante: cum orationibus. In legenda breviarii.

[Y, con la oración, puso en fuga al dragón que guardaba la fuente. En la leyenda del Breviario].



169. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 169 - El santo en el ataúd

Quomodo Sathan metuens ne heremum habitaret, aggregatis satellitibus suis varia caede sanctum laceravit ut doloris magnitudo et motum auferret et vocem. Athanasius.

[Temiendo Satanás que habitase el eremitorio, reunidos algunos de sus secuaces, desgarró con diversas heridas al santo, de manera que la magnitud del dolor le quitase el movimiento y la voz. Atanasio].



170. Códice Antonita. *Vida de San Antonio Abad*.
Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Lám. 170 - Diablo llamando a la puerta

Aliquando daemon pulsavit monasterii ostium dicens se Satanam esse et conquerens de fratribus responso a sancto habito in Christi nominatione deletus est. Athanasius.

[Una vez, el demonio llamó a la puerta del monasterio diciendo ser Satanás y recibió de los hermanos la respuesta sugerida por el santo en el nombre de Cristo, y fue aniquilado. Atanasio].

VIII. Las fuentes

I. *Vita Antonii*

Las fuentes relativas a las tentaciones de san Antonio consisten principalmente en la Vida de san Antonio escrita por san Atanasio. La redacción se remonta al año 375, dos años después de la muerte del Eremita. Sobre la autenticidad de la atribución a Atanasio de la *Vita Antonii* no hay dudas. Ya san Jerónimo, en sus *Vidas* (de 392), la señala como escrita por Atanasio.

La biografía del Eremita era muy conocida en la Edad Media. El texto es un documento valiosísimo para la interpretación del concepto de tentación demoníaca, como presencia de lo *tremendum*.

Reproducimos los pasajes más significativos de la *Vita Antonii* de la edición de Migne (*Patrologia latina*, vol. 73).

Sonitus igitur nepentinus increpuit, ita ut a loco funditus agitato, et parietibus patefactis, multifaria daemonum exinde turba se effunderet; nam et bestiarum et serpentium formas induentes, omnem protinus locum replevere phantasiis leonum, taurorum, luporum, aspidum, serpentium, scorpionum, necnon et pandorum atque ursorum. Et haec singula secundum suam fremebat naturam. Rugiebat leo, occidere volens; taurus mugitur et cornibus minabatur; serpens sibilo personat… (pág. 134) [Así pues, un estruendo repentino resonó de tal manera que, agitado enteramente el lugar y abiertas las paredes, saliendo de allí se desparramó por todas partes una turba de demonios en forma de bestias y serpientes, y llenaron sin pausa todo el lugar de fantasmas de leones, toros, lobos, áspides, serpientes, escorpiones, así como leopardos y osos. Y cada uno según su naturaleza bramaba: rugía el león, deseoso de matar; el toro mugía y amenazaba con los cuernos; resonaba el silbido de la serpiente].

Es de destacar el *phantasiis*. Es tremenda esa manifestación de una realidad que podría ser, pero que no es; la inconsistencia es una amenaza para la consistencia de nuestro ser. Lo horrible es la apariencia de lo horrible, más aún que su realidad. Con la realidad horrible se puede luchar, con la apariencia horrible no, precisamente por su inconsistencia.

...eorum [de los monjes] *mentes impiis atque obscenis cogitationibus nituntur evertere... Solent etiam saucii gravius assurgere et mutata arte pugnandi, cum in cogitatione nihil egerint, pavoribus terrent, assumentes nunc mulierum nunc bestiarum, nunc serpentium formas, necnon et ingentia quaedam corpora, et usque ad tectum domus porrectum caput, infinitas species et militum catervas* (pág. 138) [Se esfuerzan por trastornar sus mentes con pensamientos impíos y obscenos... Incluso, cuando en su propósito nada logran, suelen, heridos, reaparecer con más virulencia y mudado su arte de combatir, con pavor aterran asumiendo formas ya de mujeres, ya de animales, ya de serpientes, así como cuerpos desmesurados y que llegan con la cabeza hasta el tejado de la casa, e infinitas especies y multitud de soldados].

Aquí se evidencia que el arma irresistible del ataque infernal es el terror (*pavoribus terrent*). Lo monstruoso, que los pintores tratan de representar, viene dado por la metamorfosis que han visto, tal vez, en ese *nunc milierum nunc bestiarum, nunc serpentium formas*. Y lo gigantesco genera el sentimiento de la debilidad humana anee potencias con las que no es posible aplicar en proporción nuestras energías. *Metus enim non tantum ex pavore animi, quantum ex magnarum rerum saepe incutitur aspectu*(pág. 143) [En verdad el miedo muchas veces no se lo infundía tanto el pavor del ánimo como el aspecto de aquellas descomunales cosas].

Lo enorme es dominante por su naturaleza: *Pulsavit aliquando daemon monasterii ostium: egrediens, video hominem enormis sublimitatis, porrectum caput usque ad coelum...* [Llamaba algunas veces el demonio a la puerta del monasterio; al salir veo a un hombre de

enorme estatura cuya cabeza llegaba hasta el cielo]. Y más adelante (pág. 156): … *Vidit quemdam longum atque terribilem, caput usque ad nubes attollentem; vidit etiam pennatos quosdam se elevare cupientes ad coelum atque illum extensis manibus prohibire transgressum.* [Vi a uno alto y terrible cuya cabeza se elevaba hasta las nubes; vi también pájaros deseosos de ascender al cielo y a él, con las manos extendidas, impedirles el paso]. El que es inmenso puede humillar. Si lo terrible llega al cielo, ¿cómo ir más allá?

Sólo breves alusiones al ofrecimiento de poder: *Vidi aliquando diabolum excelsum corpore, qui se Dei virtutem et providentiam ausus est dicere; et ait ad me: «Quid vis, ut a me tibi donetur, Antoni?»* [Vi alguna vez un diablo de gran esratura que, con atrevimiento, afirmaba ser la virtud y providencia de Dios y me dijo: ¿Qué quieres que te dé, Antonio?] (pág. 143), y de oro: *Argenteum discum in itinere proiecit»* [arrojó en el camino un plato de plata] e …*ingentem auri massam iacentem in itinere conspexit*… [vio una gran masa de oro tirada en el camino] (pág. 134). Son desdeñables ante la insistencia de lo aterrador en todos sus aspectos: lo hórrido, lo inmenso y el desgarramiento. …*varia caede laceravit*… [lo desgarró con diversas heridas] (pág. 131). *Saepe quoque me a daemonibus non denego verberatum* [no niego que también a mí me han atormentado a menudo los demonios] (pág. 143).

…*Antonius talem a se visum diabolum asserebat*… *Oculi eius ac si species Luciferi, ex ore eius procedunt lampadae incensae. Crines quoque incendiis sparguntur et ex naribus eius fumus egreditur, quasi fornacis aestuantis ardore carbonum* [Antonio declaraba haber visto al diablo… Sus ojos como antorchas, de su boca brotan lámparas encendidas. Su cabellera también esparce fuego, y de sus narices sale humo, cual hornos abrasando con carbones encendidos].

Atanasio vuelve a la imagen del desgarramiento (la inestabilidad de la llama), característica de lo infernal, como conclusión de este cuadro: *Anima eius ut pruna, fiamma, vero ex ore eius glomeratur*: su aliento se condensaba en brasa y llama.

Son fuentes que inspiran la iconografía de lo demoníaco (además de *De civitate Dei* y *De divinatione daemonum* de san Agustín) el *Ars magna* de Raimundo Lulio, los escritos de san Alberto Magno y las numerosas ediciones cuatrocentistas de los *Moralia in Job* de san Gregorio Magno (la primera edición es la de Basilea, hacia 1468, a la cual siguen las de Nuremberg 1471, Roma 1476, Colonia 1477, Venecia 1480, París 1495, Basilea 1496, etcétera), el tratado *De lamiis et pythonicis mulieribus* (Constanza 1489, Colonia 1495) de Ulricus Molitor, y sobre todo el *Malleus maleficarum* de Jakob Sprenger y Henricus Institoris, que vio la luz en Estrasburgo hacia 1488 y fue reimpreso varias veces (Colonia 1489 y 1494, Nuremberg 1496, etcétera), bien conocido por las sectas secretas de brujería, que se habían multiplicado en los Países Bajos a finales del siglo XV: y la *Visio Tindali*, de la que existe una edición en flamenco (Amberes 1472, *Het bock van Tondalus Visionne*), reimpresa en Bois-le-Duc en 1484.

Una de las fuentes más famosas es la *Leyenda Áurea* (*Flores sanctorum* o *Lombardica Historia*) de Jacobo de Vorágine (nacido en Varazze en 1230 y muerto en 1298), de la cual existen centenares de códices y ediciones impresas cuatrocentistas (la primera es de 1470). Las ediciones del siglo XV son aproximadamente ciento cincuenta (Venecia, Estrasburgo, Colonia, París, Lyon, Nuremberg, Utrecht, Delft, Zwolle, Barcelona), parte en latín, parte en alemán, en francés, en flamenco y en inglés. La primera edición italiana es de 1474; la traducción es de Niccolò Manerbi o Malerbi.

Publicamos de la *Leyenda Áurea* de la traducción de Malerbi, la *Vida de san Antonio*, documento interesante para la identificación de los orígenes de algunas variantes en la iconografía de las tentaciones de san Antonio Abad.

VIDA DE SAN ANTONIO DE JACOBO DE VORÁGINE *[de la traducción italiana de Niccolò Malerbi]*:

«Antonio, siendo su edad de veinte años y habiendo oído leer en la iglesia: si quieres ser perfecto, ve, vende todas las cosas que tengas y dáselo a los pobres, vendió cuanto tenía, lo dio todo a los pobres e hizo vida de eremita. Este Antonio sufrió innumerables tentaciones de los demonios. Habiendo una vez, con la virtud de la fe, vencido al espíritu de la fornicación, se le apareció el diablo en la forma de un pequeño muchacho sarraceno, que se arrojó al suelo y confesó haber sido vencido por él [el demonio] ya que con ruejos había implorado ver al demonio de la fornicación, que atacaba con engaños a los jóvenes. Y viéndolo en la antedicha forma le dijo Antonio: Te me has aparecido en vilísima forma; en adelante ya no te temeré. Otra vez, estando Antonio escondido en cierta cueva, fue de tal modo golpeado por una multitud de demonios que su sirviente lo llevó fuera sobre sus espaldas como muerto; y llorándolo todos los que se habían congregado en aquel lugar, como si hubiese muerto, quedándose todos dormidos, Antonio al instante fue vuelto a la vida, y de nuevo se hizo llevar Por aquel compañero suyo a la cueva; allí, por el dolor de los golpes yacía tendido, pero la virtud de su ánimo incitaba a los demonios a la lucha. Entonces los demonios se le aparecieron en formas diversas de animales, y lo desgarraron unos con los dientes, otros con los cuernos, otros con crudelísimos golpes. Entonces al instante apareció en aquel lugar un admirable resplandor y aplastó a todos los demonios, e in mediatamente Antonio fue sanado. Y él, encendiendo que Cristo estaba ante él, dijo: ¿Dónde estabas, buen Jesús, dónde estabas? ¿Por qué no es tuviste aquí desde el principio, para ayudarme, para sanar mis heridas? A lo cual respondió el Señor: Oh Antonio, yo estaba aquí, pero aguardé a ver tu combate; mas ahora que has luchado virilmente haré que te nombren en todo el mundo. En verdad había en él tal fervor que, matando el emperador Maximiano a los cristianos, él seguía a los mártires, para que con ellos mereciese ser mártir. Y mucho se entristecía porque a él no le era

dado el martirio. Yendo a otro eremitorio se encontró un placo o escudilla de plata, y empezó a decir entre sí: ¿Por qué está aquí esta escudilla de plata, donde no se ve huella alguna de hombre? De cierto que si se le hubiera caído a algún viandante, por su tamaño lo habría notado. Esto, oh diablo, es artificio tuyo, pero bien te digo que jamás podrás mudar mi voluntad. Y dicho esto, el plato desapareció como el humo. Siguió andando y se encontró una gran masa de verdadero oro, pero huyó de aquel oro como si fuera fuego. Y, huyendo al monte, allí vivió por espacio de veinte años, resplandeciendo con innumerables milagros. Habiendo sido en cierta ocasión arrebatado en espíritu, vio todo el mundo lleno de lazos, atados unos con otros, y gritando dijo, ¿quién podrá liberarse de ellos? Y oyó una voz que le respondió, la humildad. Habiendo sido una vez elevado en el aire por los ángeles, estaban presentes los demonios, y le impedían pasar, refiriéndole sus pecados desde el principio de su nacimiento. A los cuales respondían los ángeles, vosotros no tenéis que referir los pecados que por la piedad de Cristo han sido perdonados; pero si sabéis otros pecados por él cometidos después que se hizo monje, decidios ahora mismo. Y no siendo probado esto, Antonio fue llevado libre a lo alto y libre regresó abajo. Hablaba Antonio de sí mismo diciendo: a veces he visto al diablo de elevada estatura, que presumía diciendo que tenía la virtud y providencia de Dios, y me dijo ¿qué quieres, oh Antonio, de mí, que pueda concederte? Y yo, escupiéndole a la cara, armado con el nombre de Cristo, me arrojé sobre él, y al instante desapareció. También algunas veces se le apareció a este santo el diablo tan alto que parecía que tocase con la cabeza el cielo de tanta altura, al cual preguntando Antonio quién era, y habiendo dicho él que era Satanás, añadió: ¿Por qué de esta manera me combaten los monjes y los cristianos? Respondióle Antonio: Porque con tus tentaciones los molestas. Y él: Yo en modo alguno los molesto, sino que dos mismos se conturban. En verdad me veo reducido a

nada, pues que en todas las parces del mundo reina Cristo. Una vez, estando el beato Antonio de consolación con varios de sus monjes, violo un arquero, al cual desagradó tal hecho. Díjole sobre ello Antonio: Pon la saeta en el arco, y lánzala. Así lo hizo. Y mandándole san Antonio que tal hiciese dos o tres veces, díjole el arquero: Si lo estiro tanto tendré que lamentar romper el apeo. A lo cual dijo Antonio: Así sucede con la obra de Dios. Pues si queremos estirar más allá de la medida, es mucho más cierto que nos rompamos. Hay, pues, que aflojar a veces la rigidez. Oyendo esto, el arquero se marchó conforme. Acudió uno a Antonio diciendo: ¿Qué haré yo para complacer a Dios? Y respondiéndole Antonio dijo: Haz que dondequiera que vayas tengas siempre a Dios delante de tus ojos. A las cosas que hagas agrega el testimonio de las sagradas escrituras. En cualquier lugar que mores no te partas prontamente de él. Observa estas tres cosas y serás salvado. Cierto abad preguntó a Antonio diciendo: ¿Qué haré yo? A lo cual respondió Antonio: No te confíes a tu justicia, mantén la continencia del vientre y de la lengua. Y no tengas inquietud por las cosas pasadas. Dijo Antonio: Así como los peces mueren fuera del agua, también los monjes, si están largo tiempo fuera de la celda, o conversando con los hombres seculares, se apartarán del propósito de la mente reposada. El que se asienta en la soledad y está quieto se libra de tres batallas, esto es, del oír, del hablar y del ver, y solamente tendrá que combatir con uno, que es el corazón. Vinieron algunos frailes junto con un viejo a visitar a Antonio. Y dijo Antonio a los frailes: Tenéis un buen compañero en este viejo. y luego dijo al viejo: Y tú has encontrado buenos frailes. A lo cual dijo el viejo: Ciertamente he encontrado buenos frailes, pero su casa no tiene puerta, que cualquiera que desee entrar en el establo entra y desata al asno. Decía esto, pues todas las cosas que estaban en sus corazones estaban en sus bocas. Dijo el abad Antonio: Hay que saber que son tres los movimientos corporales, uno de la naturaleza, otro de la

hartura de alimento, y el tercero del demonio. A cierto fraile que había renunciado al siglo, pero no del todo, porque aún se reservaba algunas cosas, le dijo Antonio: Ve y compra carne, y él fue, y compró carne, y viniendo los perros lo desgarraban todo. Le dijo Antonio: Los que renuncian al siglo, y quieren tener pecunia, atacados así por los demonios son desgarrados. Estando Antonio en el eremitorio afligido por el tedio, dijo: Señor Dios, quiero salvarme, y mis cavilaciones no me lo permiten. Y levantándose, salió afuera y vio a uno que ya estaba sentado, ya se ejercitaba, ya rezaba. Aquél era el ángel del Señor. El cual habló a Antonio y le dijo: Ahora haz así, y te salvarás. Una vez, los frailes preguntaron por la condición de las ánimas. A la noche siguiente, una voz lo llamó diciendo: Lévantate y sal fuera, y mira. Y he aquí que vio un hombre alto y terrible que casi llegaba con la cabeza a las nubes, el cual impedía con las manos extendidas a todos los pájaros que querían volar al cielo, y a algunos otros, que volaban libremente, no podía retenerlos, y oyó gran alegría mezclada con mucho dolor, y entendió que era el ascenso de las ánimas, y el diablo, que se lo impedía, reteniendo a los culpables, y doliéndose del vuelo de los santos, que retener no podía. Una vez, trabajando el beato Antonio con los frailes, alzando la vista al cielo, tuvo una dolorosa visión, y lanzado a tierra ante Dios, rogó que apartase el crimen futuro. Y, preguntado sobre esto por los halles, les dijo con lágrimas y sollozos que con los ojos veía un crimen inaudito. He visto, dijo, el altar de Dios rodeado por una muchedumbre de caballos que a coces esparcían todas las cosas. La Iglesia católica en verdad sufrirá gran turbación: y los hombres semejantes a las bestias esparcirán las cosas sagradas de Cristo. Y he aquí que la voz del Señor decía: Harán abominación con mi altar. Al cabo de dos años, los arrianos dividieron la unidad de la Iglesia, mancillaron el baptisterio y la Iglesia y macaron a los cristianos sobre el altar como si fuesen ovejas. Un caudillo arriano, llamado Balaquio, hostigaba tanto a la Igle-

sia que hacía apalear públicamente a los monjes y a las vírgenes desnudas. Por lo que así escribió Antonio: Veo venir sobre ti la ira de Dios; deja ya de perseguir a los cristianos, no caiga sobre ti la ira de Dios, la cual en breve te amenaza con la muerte. El desgraciado leyó el mensaje, mofóse y, escupiendo sobre él, lo tiró al suelo, y, propinando muchos golpes a los portadores, los envió a decir a Antonio estas palabras: Ya que tanto te cuidas de los monjes, te digo que hasta ti llegará el azote de nuestro rigor. Al cabo de cinco días, cabalgando en su caballo, que era mansísimo, mordiéndolo dicho caballo lo arrojó a tierra y lo mordió con sus dientes y le desgarró las piernas, y a los tres días expiró. Unos frailes pidieron a Antonio que dijese algunas palabras por su salvación, y él dijo: ¿Habéis oído al Señor, que dice: Si alguno te pega en una mejilla, ponle la otra? Dicen ellos: No podemos cumplir esto. Y él les dice: Al menos sobrellevado con paciencia. Y respondieron ellos: Tampoco esto podemos hacer. Y les dijo Antonio: Al menos no queráis golpear, sino más bien ser golpeados. Y ellos contestaron: Ni siquiera esto podemos hacer. Entonces dijo Antonio a su discípulo: A estos frailes prepárales de beber, porque son muy delicados; a vosotros sólo la oración os es necesaria. Estas cosas se leen en las vidas de los míos padres; finalmente el beato Antonio, en el año ciento cinco de su edad, habiendo sido besado por los monjes, descansó en paz, en tiempos de Constantino, el cual empezó a reinar hacia el año trescientos y cuarenta del Señor».

II. Fuentes doctrinales

Alberto Magno, en la *Summa Theologica* y en IV Sent., trata extensamente de la naturaleza demoníaca, insistiendo en el concepto de la culpa inicial de Satanás: *appetitus dignitatis indebitus* [anhelo indebido de dignidad].

Voluit excellere in dignitate potestatis propiae [quiso sobresalir en dignidad de su propio poder] (*S. Theol.*, tr. V, q. XXI). Quiso tener *a se quod nec esse potest a seipso*, y *statim rapere quod ex meritis*

sub alterius gratia est expactandum [por sí lo que no puede por sí mismo, y al instante arrebatar por méritos propios lo que ha de esperarse de la gracia de otro].

No tiene potencia natural sensible conforme a la concepción escolástica de la naturaleza, sino *furor irrationabilis, demens concupiscientia, phantasia proterva* [furor irracional, loco deseo, fantasía insolente]; le queda la *sinderesis ad afflictionem et tristitiam conscientiae* [recto juicio para la aflicción y tristeza de la conciencia]. Y sostiene que hay jefes y súbditos en el orden de los seres demoníacos: *secundum ordinem temptationis* [según el grado de la tentación] (*S. Theol.*, tr. VI, q. XXVI).

Tanto aliquid magis dolet de aliquo laesivo, quanto magis est sensitivum. Unde laesiones quae fiunt in locis maxime sensibilibus, sunt maximum dolorem causantes. Et quia tutus sensus corporis est ab anima, ideo si in ipsam animam aliquid laesivum agat, de necessitate oportet quod maxime affligatur… Et ideo oportet quod poena damni, etiam minima, excedat omnem poenam, etiam maximam, huius vitae [Tanto más experimenta algo un dolor cuanto más sensitivo es. De donde los daños que hieren en los lugares más sensibles son causa del máximo dolor. Y como todo el sentir del cuerpo procede del aliña, por esto si en el alma misma actúa un daño, por necesidad ha de sufrir al máximo… Y así, por necesidad la pena de ese daño, aun siendo mínima, excede toda pena de la vida, aun siendo máxima] (Santo Tomás, IV Sent., t. IV, dist. XXI, p. I, a 1).

El sufrimiento como desgarramiento es la angustia de la condenación, es decir, de una privación de aquello a lo cual la voluntad tiende por su naturaleza. Por lo tanto, la privación de Dios es el desgarramiento mayor, variable tanto en la condenación como en la tentación según los méritos o los deméritos.

En la teología se distingue la *temptatio probationis* de la *temptatio subversionis*. En la primera, la finalidad es un aumento del bien. La vida humana es, teológicamente hablando, una *temptatio probatio-*

nis. La *temptatio subversionis* es demoníaca, tiene como objeto la condenación.

Por lo que respecta a la demonología, sólo hay dos dogmas en sentido estricto de «de divina e catholica»: el formulado por el Concilio de Letrán (IV, c. I, año 1215), relativo a la existencia de los demonios; y el del Concilio de Trento (ses. V, can. 1, año 1546). El Concilio ecuménico de Letrán *contra Albigenses*, en el cap. I. 1, «De fide», declara: *Diabolus… et alii daemones a Deo quidem natura creati sunt boni, sed ipsi per se facti sunt mali. Homo vero diaboli suggestione peccavit…* [el diablo… y otros demonios, creados por Dios, ciertamente son buenos por naturaleza, pero por sí mismos se han hecho malos]. El Concilio de Trento, en su decreto sobre el pecado original, se expresa de este modo: *Si quis non confitetur primum hominen Adam, cum mandatum Dei in Paradiso fuisset transgressus… incurrisse… cum morte captivitatem sub eius potestate, qui* mortis *deinde habuit imperium* (Heb 2, 14), *hoc est diaboli… anatema sit* [Si alguno no confesase que el primer hombre, Adán, por haber desobedecido el mandato de Dios en el Paraíso… encontró… además de la muerte, la esclavitud bajo el poder del que desde entonces ha tenido el imperio de la muerte (Heb 2, 14), esto es, del diablo… sea excomulgado].

Ya en el Concilio Florentino (1438-1445), bajo Eugenio IV, especialmente en el *Decretum pro Iacobitis* (Ex Bulla «Cantate Domino» 1444), se había declarado que la Iglesia *Firmiter credit, profitetur et docet, neminem unquam ex viro feminaque conceptum a diaboli dominatione fuisse liberum, nisi per meritum mediatoris Dei et hominum Jesu Christi Domini nostri: qui sine peccato conceptus, natus et mortus, humani genere hostem, peccata nostra delendo, solus sua morte prostravit…* [cree firmemente, profesa y enseña, que nadie engendrado por hombre y mujer ha estado nunca libre del dominio del diablo, si no es por mérito del mediador de Dios y hombre Jesucristo Nuestro Señor, el cual, concebido sin pecado, nació y murió,

y sólo él, por su muerte, derrotó al enemigo del género humano, borrando nuestros pecados].

Se debe en especial a san Agustín la precisa distinción entre la *potestas diaboli* anterior a Cristo y la posterior (véase *De Trin.*, XIII, 12; XIII, 16). Después de la Redención, el poder de los demonios sobre los redimidos ya no es posible *ab intra*, sino solamente *ab extra* (para las tentaciones). De aquí las denominadas «teoría del engaño» y «teoría del rescate», relacionadas con el derecho del diablo, derecho tiránico» en virtud del cual algunos teólogos (por ejemplo Hugo de San Victor) hablaron de «sacramentos del diablo». El poder de tentar (la posibilidad de ser tentados por los demonios) es definido por Alberto Magno como «potestas pugnandi»[1].

Es interesante observar que algunos teólogos hayan considerado prueba de la disminución de la «potestas diaboli» el repentino silencio de los oráculos paganos, «argumento taciturnitatis» (véase a este respecto el interesante estudio de Egón de Petersdorff, «La potestà del diavolo», en *Il Concilio di Trento*, n.º 4, 1943).

Contra la difusión de las prácticas de magia negra es importante la Bula de Inocencio VIII *Summis desiderantes affectibus* de 5 de diciembre de 1484, contra las «Sectas maleficorum».

(Bula dirigida a las provincias de: Alemania del Norte, Maguncia, Colonia, Tréveris, Salzburgo y Bremen. Orden de proceder a través de la Inquisición.)

> *… Complures utriusque sexus personae, propriae salutis immemores et a fide catholica deviantes, cum daemonibus incubis et succubis abuti, ac suis incantationibus carminibus et coniurationibus aliisque nefandis superstitiosis et sortilegis excessibus, criminibus ac delictis, mulierum partus, animalium foetus, terrase fruges, vinearum uvas et arborum fructus; ner non homines, mulieres, pecora, pecudes et alia diversorum generum animalia; vineas quoque, pomeria, prata, pascua, blada, frumenta et alia terrae legumina perire, suffocari et extingui facere et procurare; ipsosque homines, mulieres, iumenta, pecora, pecudes et animalia diris tam intrinsecis quam extrinsecis doloribus et tormentis afficere et excruciare; ac eosdem homines ne giqnere, et mulieres ne concipere, virosque ne uxoribus, et mulieres ne viris actus coniugales reddere valeant impedire; fidem praetera ipsam; quam in sacri susceptione baptismi susceperunt, ore sacrilego abnegare; aliaque quamplurima*

nefanda excessus et crimina, instigante humani generis inimico, committere et perpetrare non verentur in animarum suarum periculum, divinae majestatis offensam ac perniciosum exemplum ac scandalum plurimorum[2].

[…Muchas personas de los dos sexos, olvidadas de su propia salvación y apartándose de la fe católica, abusan de demonios íncubos y súcubos y con encantamientos, cantos y conjuros y con otros excesos nefandos de superstición y sortilegio, con criminales delitos procuran destruir, sofocar y extinguir partos de mujeres, fetos de animales, frutos de la tierra, uvas de viñas y frutos de árboles, además de hombres, mujeres, ovejas y animales de diversas clases, y también viñas, frutas y otras legumbres de la tierra; además envuelven y atormentan con crueles dolores internos y externos a los mismos hombres, mujeres, jumentos, ovejas y animales; impiden a los hombres generar, a las mujeres concebir; a los hombres hacer el acto conyugal a las esposas y a las mujeres hacerlo a los hombres. Además de esto, les hacen renegar con boca sacrílega de la fe recibida él) el santo bautismo, y no temen cometer y perpetrar muchísimos otros delitos y excesos innombrables, a instigación del enemigo del género humano, con peligro de sus almas y ofensa a la divina majestad y ejemplo pernicioso y escándalo de multitudes].

Índice de símbolos y signos[*]

Agua:

Frecuentemente, imagen de la misericordia. También puede representar el infierno, sobre todo cuando se trata de agua helada.

Alambique:

Es el *vas Hermetis*, el que permite la transformación mediante la «Gran Obra»; una especie de *matrix (uterus)* de la que nacerá el *filius philosophicus* o la piedra milagrosa. Puede tener significado fálico.

Árbol:

Con frecuencia es el símbolo del apetito natural. El árbol de lo sensible es el de la ciencia engañosa (Ruysbroeck), *cupiditas scientiae*. El árbol de la ciencia del bien y del mal es representado muchas veces con monedas colgadas de las ramas, que simbolizan la fuerza de la persuasión demoníaca. El árbol de la vida se transforma en el símbolo de la muerte cuando se representa interiormente corroído (una corteza hueca).

Arrastrarse:

Todo lo que se arrastra por el suelo es símbolo del pecado carnal.

Arroyo (helado):

Según un proverbio flamenco del siglo XVI, significa en general una sensación de malestar.

Aurora:

Símbolo de la humildad y de lo que tiene un principio (el argumento).

Azul:

Color que simboliza el engaño y el mal. Cuando está contorneado de rojo y amarillo adquiere otro significado: poder del espíritu contra las fuerzas de la naturaleza.

Bandera:

Especialmente en los pintores flamencos de los siglos XV y XVI es enseña de burdel.

Blanco:

Símbolo de la emanación de la potencia divina.

Bosque:

Símbolo del abandono del mundo.

Bota:

Tendencia a la ira.

Cabeza cortada:

Símbolo de la castración.

Cáliz (cerrado):

Símbolo de la nada y por tanto de la vanidad (cáliz ofrecido por el demonio).

Camello:

En la tradición popular representa la sobriedad.

Campanario:

La parte superior de un campanario expresa el poder de la Iglesia.

Capucha (azul):

Significa hipocresía.

Caracol:

Símbolo de la resurrección y de la «Gran Obra» en el lenguaje alquímico.

Carro (de heno):

Símbolo de la vida social (lucha por la vida).

Centauro:

A menudo, imagen del demonio; siempre, de naturalezas contrapuestas.

Ciervo:

Emblema de Jesucristo y a veces de los apóstoles y de los penitentes.

Cigüeña:

Símbolo de la castidad.

Cinco:

Puede significar la vida universal y el microcosmos.

Círculo (coronado por una cruz):

Representa el mundo.

Cisne:

Símbolo de la hipocresía; en ocasiones también de lo depravado.

Clavel:

Símbolo de la paz familiar y de la amistad en general. Al parecer, los «Maestros del clave]» constituían una hermandad.

Cruz:

La cruz, en el lenguaje alquímico, es el símbolo de la luz.

Cuadrado:

Representa la materia sensible.

Cuatro:

Puede representar la materia en general.

Cuchillo:

Símbolo de] sexo masculino.

Cuerno:

Símbolo de la virilidad. Invertido, puede ser un cáliz, símbolo de la feminidad.

Cuervo:

Símbolo de la incredulidad. En el simbolismo alquímico representa la *nigredo* (el ennegrecimiento: estado inicial)

Diez:

El número que expresa el principio de toda numeración. Puede significar también destino y fortuna.

Doce:

Representa el ciclo perfecto. El zodiaco de la vida universal.

Dos:

Significa antítesis. Oposición a] principio (puede también expresar la incertidumbre).

Embudo:

Emblema de la inmoderación y de la prodigalidad. Puede ser también emnblema fálico.

Escalera:

Símbolo del acto sexual.

Flecha:

Expresa desenfreno.

Fresa:

Símbolo de la voluptuosidad.

Gaita:

Emblema fálico. El tañedor de gaita representa a menudo el pecado contra natura.

Gallo:

Significa estulticia. A veces también calumnia. Tiene siempre un significado maléfico.

Gris:

Símbolo de la resurrección de la carne. Con frecuencia, imagen de la inocencia calumniada.

Halconero:

Alado con cabeza de cardo: es el símbolo de las tentaciones con las que uno se enfrenta en los sueños de la pereza. El vaso de arcilla cabalgado por el halconero es el vaso del alquimista, alegoría de la obra alquímica producida por una no-voluntad (pereza), que sueña con tener sin esfuerzo.

Hombre arrodillado:

Muchas veces significa hacer el mal en secreto, según un antiguo proverbio holandés.

Huevo:

En la alquimia significa caos, la materia prima que encierra el Mina del mundo. El huevo horadado es el símbolo del nacimiento monstruoso. El huevo puede ser también el símbolo de la magia negra y la representación del diablo.

Ibis:

Símbolo de la memoria.

INRI:

Según el significado tradicional: *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum*; según el hermético: *Igne Natura Renovatur Integra*, y también: *Ineffabile Nomen Rerum Initium*.

Jarra:

Símbolo del sexo femenino (especialmente si es hoyosa).

Lechuza:

Símbolo de la herejía.

León:

Símbolo de Satanás.

Llave:

Cuando se encuentra cerca del huevo monstruoso eclosionado es el símbolo de la llave del conocimiento.

«M»:

El libro «M» (*liber mundi*) es un texto árabe traducido al latín por Christian Rosenkreutz, legendario fundador de la secta de los Rosa-Cruz (nacido en 1378, activo desde *c.*

1413). La letra «M» se encuentra en el infierno del tríptico del Bosco *El jardín de las delicias* y podría referirse al *liber mundi*. Se debe a Michael Maier (1568-1622), una de las figuras representativas de la polémica de los Rosa-Cruz en Alemania, la noticia sobre Christian Rosenkreutz y el *liber mundi*. El escudo de Lutero lleva un corazón traspasado por una cruz a la cual rodea una rosa. Según Maier, «todas las órdenes de caballería que combaten por Dios tienen como sello las dos letras "R. C.", pero la verdadera Rosa-Cruz lleva este sello de oro. Además, el valor numérico de estas dos letras constituye la clave de su significado. Si se pone el sol entre R y C se obtiene la palabra COR, órgano principal del hombre y único sacrificio digno del Señor». La «M» es el símbolo del sexo tanto en astrología (escorpión) como en alquimia (azufre).

Madreselva:

Símbolo del vínculo amoroso en la vida y en la muerte, Manzana: Fruto iniciático. Cortada a lo ancho muestra una estrella de cinco puntas, emblema del libre arbitrio.

Mariposa:

Símbolo de la inconstancia. En ocasiones, de la resurrección.

Máscara:

Encaminamiento hacia la realidad (la imagen real que está detrás de la máscara); encaminamiento más fuerte cuanto más logra devenir símbolo (disfraz por voluntad de traducción mejor).

Media luna:

Símbolo de la vanidad y también de la vida sublunar (la alternancia del crecer y el decrecer). A menudo, representa-

ción del diablo.

Melocotones:

Símbolo de la lujuria y de la voluptuosidad.

Mono:

Símbolo de la inconstancia y también de la mentira; con frecuencia, imagen del diablo.

Mujer:

A menudo, símbolo de los sentidos y de la sensualidad.

Nardo:

Planea odorífera símbolo de la humildad (la lavanda es una planta similar al nardo y también simboliza la humildad).

Niño (Alquímico o viejo-niño o niño filosófico):

Es la alegoría de la deformación sexuada de todas las materias que constituyen el mundo. Es denominado también Mercurio filosófico y, como tal, símbolo del principio-fin. En algunas representaciones es el símbolo del apetito malvado ofrecido por la mujer-árbol.

Nueve:

El número nueve representa la armonía. Puede simbolizar también la prudencia.

Ocho:

El número ocho significa justicia.

Oso:

Símbolo de la lujuria. En ocasiones puede tener el mismo significado que el ibis.

Pájaro desplumado:

Emblema de quien lo ha perdido todo.

Pájaro carpintero:

Emblema de la lucha contra la herejía.

Paloma blanca:

Símbolo de la inocencia y también de la prudencia. Puede ser también símbolo de la humildad.

Pareja de enamorados (sobre el Carro de heno):

Es el símbolo de la libertad, de la posibilidad de elección.

Peces:

Peces muertos: símbolo del pecado, sobre todo los que no tienen escamas. Los peces puros son los que tienen escamas.

Pelícano:

Símbolo del amor al prójimo.

Peregrinos:

Con frecuencia son representados como imagen de los mendigos.

Petirrojo:

Símbolo de la lujuria.

Plantas acuáticas:

Participan del simbolismo del agua. Imagen de la misericordia.

Rana:

Símbolo de la credulidad (por tanto fuente de herejía). Símbolo jeroglífico de la diosa egipcia Heket (la diosa rana), la gran madre de todo lo existente. La *Oscuridad*, la *In-*

finidad, la *Ocultación* y la *Nada* son representadas en forma de rana.

Ratón:

Símbolo de la falsedad. Según algunos es también símbolo del sexo y de la astucia.

Rosa (y rojo):

Color que simboliza el amor y también la creación. Según Bax, las personas vestidas de rojo representan a quienes llevan una vida licenciosa.

Rosa blanca:

Símbolo del silencio y de la oración.

Rosa-Cruz:

Hermandad de antiguo y oscuro origen (véase «M»). Según una hipótesis, Rosa-Cruz se derivaría del latín: *ros* (rocío) y *crux* (cruz). El rocío tendría el mayor poder disolvente sobre el oro, y la cruz, en el lenguaje alquímico, representa la *lux*. La luz es llamada la simiente del dragón y tendría el poder de transformar la materia vil en oro. Según otros, el símbolo de la Rosa-Cruz representa el madero de la Cruz. Parece ser que Gerhardt Groote tenía relación con Christian Rosenkreucz y que los Hermanos de la Vida Común la tenían con los miembros de la Hermandad de los Rosa-Cruz.

Sacamuelas:

Representación del estafador.

Sapo:

Figuración del diablo. Símbolo de la codicia y del sortilegio. Seis: El número seis significa equilibrio de fuerzas.

Serpiente:
Símbolo de la tentación satánica.

Siete:
Significa número indefinido.

«Tau»:
Emblema de la orden Antonita (figura una muleta). Signo de exorcismo. Se representa como la anti-tentación demoníaca.

Tres:
El número tres (como el triángulo) simboliza frecuentemente la acción providencial (la Gracia).

Triángulo:
Invertido significa magia negra. Con el vértice hacia arriba es el símbolo de la fe.

Uno:
El número uno significa principio.

Urraca:
Símbolo de la alternativa (lo doble).

Vaso (hermético):
Véase Alambique.

Verde:
Símbolo del agua que purifica (emblema de la regeneración). Por contraste, puede tener significado maléfico (la mirada verde de Satanás).

Violeta:
Símbolo del amor a la verdad.

Lista de láminas

1. Maestro H. L., *Cristo y el arcángel* Detalle del altar de la iglesia parroquial de Niederrotweil (Baden).

2. Maestro H. L., *Caída de los ángeles rebeldes*. Detalle del altar de la iglesia parroquial de Niederrotweil (Baden).

3. Maestro H. L., *San Miguel pesando las almas*. Detalle del altar de la iglesia parroquial de Niederrotweil (Baden).

4. Maestro H. L., *Transformación del ángel rebelde en demonio*. Detalle del altar de la iglesia parroquial de Niederrotweil (Baden).

5. El Bosco, *Alegoría del carro de heno*. Madrid, Museo del Prado.

6. El Bosco, *Alegoría del carro de heno* (det.). Madrid, Museo del Prado.

7. El Bosco, *Alegoría del carro de heno* (det.). Madrid, Museo del Prado.

8. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*. Ámsterdam, Museo Nacional.

9. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*. Madrid, Museo del Prado.

10. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (parte central del tríptico). Lisboa. Museo Nacional.

11. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (alas del tríptico). Lisboa. Museo Nacional.

12. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.). Lisboa. Museo Nacional.

13. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.). Lisboa. Museo Nacional.

14. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.). Lisboa. Museo Nacional.

15. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.). Lisboa. Museo Nacional.

16. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*. Valenciennes, Museo.

17. El Bosco, *Santiago de Compostela y el mago*. Valenciennes, Museo.

18. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*. Haarlem, col. Gutmann.

19. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio*. Lugano, Villa Favorita, col. Thyssen.

20. El Bosco, *El jardín de las delicias*. (parte central del tríptico). Madrid, Museo del Prado.

21. El Bosco, *El jardín de las delicias* (alas). Madrid, Museo del Prado.

22. El Bosco, *La creación del mundo* (exterior de las alas del *Jardín de las delicias*). Madrid, Museo del Prado.

23. El Bosco, *El jardín de las delicias* (det.). Madrid, Museo del Prado.

24. El Bosco, *El jardín de las delicias* (det.). Madrid, Museo del Prado.

25. El Bosco, *El jardín de las delicias* (det.). Madrid, Museo del Prado.

26. El Bosco, *Los improperios*. El Escorial.

27. El Bosco, *Las bodas de Caná* (det.). Rotterdam, Boymans Museum.

28. El Bosco, *El peregrino del mundo*. Rotterdam, Boymans Museum.

29. Escuela del Bosco, *Job, san Antonio y san Jerónimo* (parte central del tríptico). Brujas, Museo.

30. Escuela del Bosco, *Tentaciones de san Antonio*. Basilea, col. particular.

31. Escuela del Bosco, *Tentaciones de san Antonio* (det.). Basilea, col. particular.

32. Escuela del Bosco, *El infierno*. Nueva York, Metropolitan Museum.

33. Escuela del Bosco (?), *El sueño del enamorado* Madrid, col. Lázaro.

34. Pieter Brueghel el Viejo, *Margarita la Loca*. Amberes, Museo Mayer van der Bergh.

35. Pieter Brueghel el Viejo, *Margarita la Loca* (det.). Amberes, Museo Mayer van der Bergh.

36. Pieter Brueghel el Viejo, *Caída de los ángeles rebeldes*. Bruselas, Museo.

37. Pieter Brueghel el Viejo, *Caída de los ángeles rebeldes* (det.). Bruselas, Museo.

38. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*. Madrid, Museo del Prado.

39. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte* (det.). Madrid, Museo del Prado.

40. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte* (det.). Madrid, Museo del Prado.

41. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte* (det.). Madrid, Museo del Prado.

42. Pieter Brueghel el Viejo, *Tentaciones de san Antonio*. Washington, National Gallery.

43. Jan Brueghel de Velours, *Escena infernal*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

44. Jan Brueghel de Velours, *Escena infernal*. Karlsruhe, Galería.

45. Escuela de Pieter Brueghel, *Las tentaciones de san Antonio* Génova, Galleria Balbi.

46. Escuela de Pieter Brueghel, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Génova, Galleria Balbi.

47. Lucas van Leyden, *Las tentaciones de san Antonio*. Bruselas, Museo.

48. Escuela de Lucas van Leyden, *Las tentaciones de san Antonio*. Dresde, Gemäldegalerie.

49. Jan Mandyn, *San Cristóbal*. Múnich, Alte Pinakothek.

50. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio*. Haarlem, Halsmuseum.

51. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio*. Ant. en la Galleria Barberini, Roma.

52. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Ant. en la Galleria Barberini, Roma.

53. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Ant. en la Galleria Barberini, Roma.

54. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Ant. en la Galleria Barberini, Roma.

55. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio*. Roma, Galleria Colonna.

56. Jan Mandyn, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Roma, Galleria Colonna.

57. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno*. Venecia, Palacio Ducal.

58. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno* (det.). Venecia, Palacio Ducal.

59. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno* (det.). Venecia, Palacio Ducal.

60. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *El Infierno* (det.). Venecia, Palacio Ducal.

61. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), imitación del Bosco, *Las tentaciones de san Antonio*. Viena, Gemäldegalerie.

62. Hendrik Met de Bles, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Venecia, Museo Correr.

63. Pseudo Hendrik Met de Bles (el Lechuza), *Las tentaciones de san Antonio*. Dijon, Museo.

64. Pieter Huys, *Tentaciones de san Antonio*. Amberes, Museo Mayer van den Bergh.

65. Pieter Huys, *Tentaciones de san Antonio* (det.). Amberes, Museo Mayer van den Bergh.

66. Pieter Huys, *Juicio Universal*. Bruselas Museo.

67. Pieter Huys, *Juicio Universal* (det.). Bruselas Museo.

68. Pieter Huys, *Juicio Universal* (det.). Bruselas Museo.

69. Pieter Huys, *Juicio Universal* (det.). Bruselas Museo.

70. Pieter Huys, *Fantasías sobre el infierno*. Madrid, Museo del Prado.

71. Pieter Huys (?), *San Cristóbal*. Dijon, Museo.

72. Pieter Huys, *Tentaciones de san Antonio*. Nueva York, Metropolitan Museum.

73. Jan Gossaert (Mabuse), *Las tentaciones de san Antonio*. Kansas City, Museo.

74. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (alas del tríptico de Issenheim). Colmar, Museo.

75. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Colmar, Museo.

76. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Colmar, Museo.

77. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Colmar, Museo.

78. Joachim Patinir, *Las tentaciones de san Antonio*. Madrid, Museo del Prado.

79. Joachim Patinir, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Madrid, Museo del Prado.

80. Joachim Patinir, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Madrid, Museo del Prado.

81. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio*. Berna, Museo.

82. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Berna, Museo.

83. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Berna, Museo.

84. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Berna, Museo.

85. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Berna, Museo.

86. Jan de Cock, *Las tentaciones de san Antonio* Col. particular.

87. Jan de Cock, *Las tentaciones de san Antonio* Col. von Bissing.

88. Jan de Cock, *Las tentaciones de san Antonio* Lugano, Villa Favorita, col. Thyssen.

89. Michael Pacher, *San Wolfgang y el diablo*. Múnich, Alte Pinakothek.

90. Maestro de la Leyenda de Santa Bárbara, *Historia de Job*. Colonia, Walraff Richartz Museum.

91. Escuela de Colonia (hacia 1500), *Crucifixión* (det.). Bruselas, Museo.

92. Hans Fries, *La caída de los condenados*. Múnich, Alte Pinakothek.

93. Anónimo flamenco del siglo XVI, *Las tentaciones de san Antonio*. Viena, Gemäldegalerie.

94. Stephan Lochner, *El Juicio Universal*. Colonia, Walraff Richartz Museum.

95. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.). Colonia, Walraff Richartz Museum.

96. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.). Colonia, Walraff Richartz Museum.

97. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.). Colonia, Walraff Richartz Museum.

98. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.). Colonia, Walraff Richartz Museum.

99. Stephan Lochner, *El Juicio Universal* (det.). Colonia, Walraff Richartz Museum.

100. Martin de Vos, *Las tentaciones de san Antonio*. Amberes, Museo.

101. Anónimo de Brujas, *San Miguel Arcángel*. Granada, Capilla Real.

102. Anónimo español, *San Miguel Arcángel*. Madrid, Museo del Prado.

103. Anónimo español, *San Miguel Arcángel* (det.). Madrid, Museo del Prado.

104. Maestro de la Leyenda de san Antonio, *Leyenda de san Antonio*. Múnich, Alte Pinakothek.

105. Escuela holandesa (finales del siglo XVI), *Sortilegio*. Amberes, col. particular.

106. Escuela flamenca del siglo XVI, *Las tentaciones de san Antonio*. Bruselas, Museo.

Maestros italianos

107. *Infierno*. Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Florencia (siglo XIII).

108. *Infierno* (det.). Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Florencia (siglo XIII).

109. *Infierno* (det.). Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Florencia (siglo XIII).

110. Martino di Bartolomeo, *Las tentaciones de san Antonio*. Roma, Pinacoteca Vaticana.

111. Agnolo Gaddi, *Las tentaciones de san Antonio*. Florencia, Santa Croce, capilla Castellani.

112. Sasseta, *Las tentaciones de san Antonio*. New Haven, Universidad de Yale.

113. Giovanni Canavesio, *Judas*. Briga Maritima, iglesia de la Virgen de Fontano.

114. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Roma, Galleria Doria.

115. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Roma, Galleria Doria.

116. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Roma, Galleria Doria.

117. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Roma, Galleria Doria.

118. Bernardo Parentino, *Las tentaciones de san Antonio* (det.). Roma, Galleria Doria.

119. Martino Spanzotti, *El infierno* (det.). Ivrea, San Bernardino.

120. Miguel Ángel, *El Juicio Universal* (det.). Roma, Vaticano, Capilla Sixtina.

Dibujos y grabados

121. Martin Schongauer, *Las tentaciones de mi Antonio*. Grabado.

122. Escuela de Schongauer, *Suplicio de un condenado*. Dibujo, París, Louvre.

123. Maestro E. S., *Las tentaciones de san Antonio*. Grabado.

124. Maestro L. CZ., *La tentación de Cristo*. Grabado.

125. Lucas Cranach, *Las tentaciones de san Antonio*. Xilografía.

126. De un dibujo del Bosco, *San Cristóbal*. Grabado.

127. De un dibujo del Bosco, *San Martín*. Grabado.

128. Urs Graf, *Monje seguido por un demonio*. Dibujo. Basilea, Gabinete de Estampas.

129. Urs Graf, *Soldado y diablo*. Basilea, Gabinete de Estampas.

130. Lucas van Leyden, *Las tentaciones de san Antonio*. Grabado.

131. Nikolaus Manuel Deutsch, *Las tentaciones de san Antonio*. Dibujo. Basilea, Gabinete de Estampas.

132. Nikolaus Manuel Deutsch, *Dos demonios*. Dibujo. Basilea, Gabinete de Estampas.

133. Xilografía alemana de 1525 (polémica religiosa protestante), *El Pontífice es entregado a Satanás*. Berlín, Gabinete de Estampas.

134. Peter Cornelius Kunst, *Las tentaciones de san Antonio*. Dibujo. Erlangen, Universidad.

135. Peter Cornelius Kunst, *Las tentaciones de san Antonio*. Dibujo. Erlangen, Universidad.

136. De un dibujo de Brueghel el Viejo, *La paciencia*. Grabado.

137. De un dibujo de Brueghel el viejo, *La cólera*. Grabado.

138. De un dibujo de Brueghel el viejo, *Las tentaciones de san Antonio*. Grabado.

139. De un dibujo de Brueghel el Viejo, *La caída del mago*. Grabado.

140. De un dibujo de Brueghel el Viejo, *San Jacobo y el mago Hermógenes*. Grabado.

141. De un dibujo de Brueghel el Viejo, *La pereza*. Grabado.

142. De un dibujo de Brueghel el Viejo, *Bajada de Cristo al limbo*. Grabado.

143. Alberto Durero, *El Caballero, la Muerte y el Diablo*. Grabado.

144. Alberto Durero, *La Melancolía*. Grabado.

145. Alberto Durero, *La lucha de san Miguel Arcángel con los demonios*. Xilografía.

146. Alberto Durero, *Un episodio del Apocalipsis* (dec.). Xilografía.

147. Alberto Durero, *La bajada de Jesús al Limbo* (det.). Xilografía.

148. Alberto Durero, *Memento mei*. Dibujo. Londres, British Museum.

149. H. Aldegrever, *El rico Epulón llevado por los diablos al infierno*. Grabado.

150. Anónimo alemán del siglo XV, *Un fraile dominico atormentado*. Xilografía del libro de Enrique Suso publicado por Anton Sorg en Augsburgo en 1481.

151. De una pintura de Jacopo Jaquerio, *El Juicio Universal*. Xilografía.

152. Leonado da Vinci, *Cataclismo cósmico*. Dibujo. Windsor Castle.

153. Leonardo da Vinci, *Cataclismo cósmico*. Dibujo. Windsor Castle.

154. Leonardo da Vinci, *Lucha de un dragón con un león*. Dibujo. Florencia, Galleria degli Uffizi.

***Ars moriendi* y Códice Antonita**

155. *Ars moriendi*. Xilografía del siglo XV

156. *Ars moriendi*. Xilografía del siglo XV

157. *Ars moriendi*. Xilografía del siglo XV

158. *Ars moriendi*. Xilografía del siglo XV

159. *Ars moriendi*. Xilografía del siglo XV

160. *Ars moriendi*. Xilografía del siglo XV

161. *Ars moriendi*. Xilografía del siglo XV

162. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

163. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

164. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

165. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

166. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

167. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

168. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

169. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

170. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

Láminas fuera del texto

I. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana

II. El Bosco, *Las bodas de Caná*. Rotterdam, Boymans Museum.

III. Pieter Brueghel el Viejo, *Autorretrato*. Viena.

IV. Pieter Brueghel el Viejo, *El misántropo*. Nápoles, Museo Nazionale.

V. El Bosco, *Alegoría del carro de heno*. (detalles A, B, C). Madrid, Museo del Prado. Peter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte* (detalles D, E, F). Madrid, Museo del Prado

VI. El Bosco, *Tríptico de los eremitas*. Venecia, Palacio Ducal.

VII. Pseudo Hendrik Met de Bles, *Las tentaciones de san Antonio*. Venecia, Museo Correr.

VIII. Sasseta, *Tríptico de los eremitas*. Siena, Pinacoteca.

IX. Bernardo Parentino, *Tríptico de los eremitas*. Roma, Galleria Doria.

X. Defendente Ferrari, *Tríptico de los eremitas*. Florencia, Villa Palmieri.

XI. Códice Antonita, *Vida de san Antonio Abad*. Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

Albertus Magnus: *Philosophia Naturalis* (Basilea, 1560). Representación del *anthropos* con los cuatro elementos (pág. 109).

Notas

[1] E. D'Ors, *Lo barroco*, prólogo de A. E. Pérez Sánchez, edición preparada por A. D'Ors y A. García Navarro de D'Ors, nueva edición revisada y ampliada, Tecnos/Alianza, Madrid 2002, pág. 21 (así empieza el prefacio «Del presente libro»). Datos sobre las ediciones del texto. desde la originaria francesa (1934) hasta la catalana preparada por el propio autor (1944), en la «Nota» de las págs. 17-19. <<

[2] Enrico Castelli, nacido en 1900, murió en 1977, y en 1954 murió Eugenio D'Ors que había nacido en 1881. Castelli menciona a menudo a D'Ors en su diario, valioso instrumento para la recuperación del amplísimo fervor organizativo y de investigación del filósofo; el nieto de éste, que lleva su nombre, ha realizado una edición afectuosamente esmerada: E. Castelli. *Diari*, 4 vols., a cargo de E. Castelli Gattinara, «Presentazione» de M. M. Olivetti, CEDAM, Padua 1997. Castelli Sr. recurre precisamente a una página de Eugenio D'Ors para definir la filosofía del arte como distinta de la estética: véase Id., «Premessa», *Filosofia dell'arte*, a cargo de E. Catstelli, Bocca, Milán 1953, págs. 3-4 (en pág. 3). <<

[3] Véase G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, cap. IV, en Id., *La Tentation de saint Antoine. Appendice, versions de 1849 et de 1856*, Conard, París 1924, pág. 105 [*La tentación de san Antonio*, traducción de Germán Palacios, Cátedra, Madrid 2004]. La investigación de J. Seznec, *Nouvelles études sur la Tentation de saint Antoine*, The Warburg Institute-University of London. Londres

1949, proporciona, a través del examen de la biblioteca flaubertiana, el repertorio de las fuentes antiguas y medievales del gran libro. La frase se menciona en el artículo de Au. Roncaglia, «La statua di Isotta» en *Cultura neolatina*, XXX (1971), pág. 41-67, que estudia las formas medievales de la «evocación sustitutiva de lo real» (pág. 48) a través de la creación de simulacros artísticos. <<

[4] Con esta admirable fórmula («mieux définir, mieux saisir *la mesure de ce qui nous manque*, dans ce territoire vaste, incertain et pourtant quotidien qui échappe à la mesure et où s'installe, sans repères, l'acedia du manque» [mejor definir, mejor aprehender la medida de lo que nos falta, en este territorio extenso, incierto y sin embargo cotidiano que escapa a la medida y en el que se instala, sin referencias, la pereza de la falta]), Carlo Ossola ha impulsado, para el día 14 de mayo de 2005 («fête de la Pentecôte), en el castillo de Saint-Germain-en-Laye, un congreso en homenaje y memoria de Enrico Castelli y de los encuentros que cada año, el 6 de enero (fête de l'Épiphanie), reunían en su casa a los participantes en los coloquios que él mismo organizaba, durante los días inmediatamente anteriores, en la Universidad de Roma. La práctica de dar y recibir la palabra en un proyecto circular y común, el estilo de investigación, la forma y el modo de su existencia, la solidaridad entre especialistas de disciplinas también variadísimas, y todos de nivel altísimo dentro del ámbito internacional, marcan aquellas convenciones, fijadas y transmitidas en el tiempo a las generaciones posteriores a través de las Actas que aparecieron a lo largo de los años (mientras los nombres cumbre de los participantes, muchas veces totalmente ignorados hasta entonces, se hacían célebres y celebrados) en los volúmenes monográficos del *Archivio de Filosofia*. Los *encuentros Castelli* son devueltos a la memoria colectiva como una de las pocas y excepcionalmente intensas expresiones europeas de la cultura italiana

del siglo XX: «manera» de vivir y de pensar integralmente *humanista*. <<

[5] Petrarca, *Secretum*, I. III, § § 191-192, a cargo de M. Ariani, Mursia, Milán 1992, pág. 258-259 [*Mi secreto* = *Secretum*, traducción de José Pascual Guzmán de Alba, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., México D. F., 1998]. El pasaje fue añadido por los promotores del seminario en memoria de Enrico Castelli, del cual en la nota anterior, en el centro de la carta de presentación del nuevo proyecto enviada a los participantes. <<

[6] M. de Certeau, *Le parler angélique* (1985), trad. it. *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII)*. a cargo de C. Ossola, Olschki, Florencia 1989, pág. 209. Ossola menciona el pasaje en su introducción a *Gli angeli custodi. Storia e figure dell' «amico vero»*, tratados barrocos seleccionados y prologados por C. Ossola, con un relato y un apólogo N. Leskov; textos a cargo de S. Ciliberti y G. Jori; nota bibliográfica a cargo de L. Bisello, Einaudi, Turín 2004, págs. IX-XI.VI (cita en pág. XLIII). <<

[7] G. Agamben, *Genius*, Nottetempo, Roma 2004. págs. 5-6; la cita siguiente es de la pág. 11 (el texto se ha reeditado ahora en Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005. págs. 7-18; véanse las págs. 7-8, 11, 17 [*Profanaciones*, traducción de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona 2005]. Del mismo modo, Eugenio D'Ors pudo hablar de *Xenius*, el demonio familiar, el *genius* de Eugenio, portador de su nombre y de su destino. <<

[8] Véase L. Koch, «Introduzione», en S. Kierkegaard, *Studi sul cammino della vita*, Rizzoli, Milán 1993. pág, 7-71; luego (con el título *Gli «Stadi sul cammino della vita»*) en Ead., *Al di qua o al di là dell'ummano. Studi e sperienze di letteratura*, a cargo de G. C. Roscioni, Donzelli, Roma 1997, págs. 201-254 (en la pág. 223, también para las citas kierkegaardianas). <<

[9] G. Agamben, *Genius*, *op. cit.*, págs. 18-19 (en *Profanazioni*, *op. cit.*, pág. 17). <<

[10] Véase, en este volumen, pág. 74. <<

[11] Véase, en este volumen, pág. 75 (las cursivas son del autor). <<

[12] La primera de las dos frases del paréntesis se lee en este volumen, pág. 74; la segunda, en el texto de E. Castelli «L'Umanesimo e la "Follia"», introducción al volumen del mismo título publicado, como vol. II de la colección «Fenomenologia dell'arte e della religione», por las Edizioni Abete de Roma en 1971 (págs. 9-16; en pág. 15). <<

[13] Véase, en este volumen, pág. 74: «Nos escondemos, enmascarándonos, para asumir la realidad de la imagen que el enmascaramiento simboliza: un ocultarse *en otro*, y no un mero ocultarse», <<

[14] Véase, en este volumen, pág. 70 (para la fórmula «pintores-teólogos», también en otros lugares, por ej. pág. 79; y véase también el título del cap. IV de la segunda parte: «La filosofía de Brueghel el viejo»). <<

[15] E. Castelli, *Filosofia e dramma. Il demoniaco. Cambiamento di rotta*, Fussi, Florencia 1949, págs. 15-17 (en la introducción, titulada «Il demoniaco», al drama *Il demoniaco. Un preludio e sei quadri*). <<

[16] Véase, en este volumen, pág. 198 (nota I al cap. II; «El desgarramiento», de la primera parte). <<

[17] Las dos citas proceden de E. Battisti, *L'antirinascimento* (1960), 2 vols., 3.ª ed., Nino Aragno Editore, Turín 2005, vol. I, pág. 49 (en el capítulo «Per una mappa dell'antirinascimento figurativo»). <<

[18] Véase E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. III. pág. 165 (Venecia, 29 de agosto de 1949), también para el proyecto de título del número. <<

[19] Véase en especial *ibid.*, pág. 474 (8 de marzo de 1952: «Exposición sobre lo demoníaco en el arte, organizada por el Centro Internazionale di Studi Umanistici con el patrocinio del Ministerio de la P. I.»), y véase también, en pág. 476, la descripción de cada una de las salas de la exposición. La muestra se inauguró en Palazzo Barberini el 5 de abril de 1952 (véase *ibid.*, pág. 477). <<

[20] Véase *ibid.*, pág. 213. (4 de enero de 1950: «proyección privada del documental *Lo demoníaco en el arte*. Estaban presentes: B. Giuliano, Praz, Mariani […]. Han aplaudido y han querido ver otra vez el documental»); pág. 422 (Roma, 31 de octubre de 1951: «proyección de mis tres cortometrajes a los monseñores de la Secretaria de Estado y a mons. Montini»): pág. 425 (Turín. 18 de noviembre de 1951: «las películas han interesado vivamente»): pág. 439 (Asís, 27 de diciembre de 1951: «sigue la proyección de mis cortometrajes. Muchos aplauso»). Pero también son importantes otras notas: véase pág. 333 (Ivrea, 3 de diciembre de 1950: «A las 10. Experimento con los obreros de Olivetti [proyección de los cortometrajes]. Distribución de los impresos»); pág. 363 (Turín, 2 de diciembre de 1950: «Todo dispuesto para la proyección de los dos cortometrajes (martes 5 del corriente en el British Institute»); págs. 344-345 (12 de enero de 1951: «*Il Sogno* [dos cortometrajes]»: sigue la detallada secuencia de los cuadros filmados, desde «Antigüedad y Renacimiento» hasta el surrealismo, H. Rousseau, Chagall, Blake, Ernst y otros, Magritte); pág. 364 (Roma, 27 de marzo de 1951: «Inauguración del curso de filmología»); pág. 482 (14 de mayo de 1952); pág. 483 (29 de mayo de 1952): pág. 484 (Roma, 6 de junio de 1952: «Texto hablado documental»); pág. 536 (Roma, 5 de diciembre de 1952, conferencia sobre «La película de arte y la película científica en Italia». En el vol. IV de los *Diari*, *op. cit.*, págs. 612-613, como inicio del año 1969. Castelli transcribe un «Esquema de película», en el cual aparecen también «los relojes blandos de Da-

lí» y «España a través de Brueghel y el Prado y Goya» (típicos *loci* de Eugenio D'Ors). <<

[21] Véase *ibid.*, vol. IV, pág. 529 (Milán, 12 de octubre de 1965). <<

[22] E. Zolla, «Kafka demonólogo moderno», en Id., *Storia del fantasticare*, Bompiani, Milán 1964, págs. 169-171 (respectivamente en pág. 171 y en pág. 169) [*Historia de la imaginación viciosa: ensayos*; traducción de Enrique Pezzoni, Monte Ávila, Caracas 1968]. <<

[23] F. Kafka, *Aforismi di Zütau*, a cargo de R. Calasso, Adelphi, Milán 2004, n.º 7, pág. 23; n.º 28, pág. 42: n.º 29, pág. 43: n.º 50. pág. 65; n.º 69. pág. 83: n.º 63. pág. 78; n.º 100, pág. 112. Los mismos 109 aforismos, bajo el título (puesto a la colección por Max Brod) *Consideraciones sobe el pecado, el dolor, la esperanza y la verdadera vía*, en la traducción de I. A. Chiusano, fueron editados en el bellísimo e importante volumen *Confesioni e immagini*, con prefacio de E. Zolla, traducciones de I. A. Chiusano, A. Rho y G. Tarizzo, Mondadori, Milán 1960, págs. 57-74 [*Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*; traducción de Elisabeth Shelley, Edicomunicación, Barcelona 2003]. <<

[24] Véase *Esistenza, mito, ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli*, 2 vols., a cargo de M. M. Olivetti, CEDAM. Padua 1980 (la primera sección se titula *«Demoniaco e problema del Male»*). <<

[25] Así M. Heidegger, «La fine della filosofia e il còmpito del pensiero», en *Tempo ed essere*, Guida, Nápoles 1964 (2.ª ed. 1980), págs. 163-182 [*El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, RBA, Barcelona 2002] (el texto apareció originariamente en francés en las actas del congreso *Kierkegaard vivant*, a cargo de J. Beaufret y F. Fédier, Gallimard, París 1966; en alemán en Id., *Zur Sache des Denkens*, Niemeyer, Tubinga 1969). <<

[26] Véase R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et presenté par C. Coste, Seuil, París 2002, esp. págs. 35-36 y 135-138. <<

[27] Id., *Plaisir aux classiques* (1944), en Id., *Œuvres complètes*, 3 vols., Seuil, París 1993, I, págs. 45-53, en pág. 46; en la misma pág. se lee «Nul besoin de murmurer le "Tout est dit" comme une parole de désespoir, mais plutôt l'entonner comme un chant de solidarité» [no hay necesidad de murmurar el «todo está dicho» como una expresión de desesperación, sino que hay que entonarlo más bien como un canto de solidaridad]. <<

[28] En una página del diario, el 30 de septiembre de 1951, Castelli registró un proyecto de publicación de libros con el editor Bocca, proyecto que, además de *Metafisica e antimetafisica* de Filiasi Carcano, *Filosofia e musica* de Adorno y dos obras de Max Scheler, preveía tres títulos suyos: *I presupposti di una toelogia della storia, Il tempo esaurito* y *Esistenzialismo teologico*: véase E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 414. El 7 de octubre del mismo año, al terminar el manuscrito de los *Presupposti*, reconstruía su génesis, fechándolo no en 1949 (como indicaba una nota suya) sino «en una pequeña parte en 1950 y la mayor parte en 1951»: véase *ibid.*, pág. 416. <<

[29] Véase *ibid.*, III, pág. 461 (nota fechada en «París, 20 de enero de 1952»), para una explícita referencia a la obra de Rudolf Otto en la elaboración de *Lo demoníaco en el arte*: «Estoy ultimando la lectura de *Lo sacro* de Otto (añadidas notas a mi libro. 2.ª nota sobre Durero). Mientras que en lo *tremendum* de lo numinoso está lo *arcanum* dominante, no hay *arcanum* allí donde sólo hay disolución y no consistencia. Aun cuando sea diferenciado lo *mirum* (asombroso] de lo *admirandim* [admirable], la seducción de lo horrible es lo contrario de lo *fascinans* de lo *admirandum*. La fenomenología de Otto en este aspecto se presta a una crítica severa». <<

[30] Véase E. Castelli, *Simboli e immagini. Studi di Filosofia dell'Arte Sacra*, Centro Internazionale di Studi Umanistici-Edizioni Rinascimento, Roma 1966. <<

[31] Véase, en este volumen, pág. 93. <<

[32] Véase, en este volumen, pág. 114. <<

[33] Véase por ejemplo, en los *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 465, la anotación, fechada en «Roma, 29 de enero de 1952», sobre el proyecto del volumen *Filosofia, Psicanalisi, Psichiatria*, aparecido en efecto ese mismo año, en la serie del *Archivio di Filosofia* con el título *Filosofia e psicopatologia*, con textos de Minkowski y Jaspers; véase también *ibid.*, pág. 673, otra anotación fechada en «Roma, 16 de noviembre de 1954», que entre los colaboradores de un proyectado volumen titulado *Semantica* incluía a Binswanger, Minkowski, Daniélou, Adriani, Paci, Beth (el volumen aparecería, en la misma serie, en 1955, con un texto de Minkowski y otros de importantes especialistas en lingüística y retórica, pero sin las contribuciones de Binswanger, Daniélou y Adriani). <<

[34] De todos, menciono solamente los volúmenes más próximos, cronológica y temáticamente, a *Lo demoníaco en el arte: Filosofia e psicopatogia*, con intervenciones de Jaspers y Minkowski, que salió el mismo año que *Lo demoníaco en el arte*, en 1952; *Filosofia dell'arte*, de 1953, que junto con G. C. Argan, A. Galvano, R. Assunto y R. Vlad reúne en esplendoroso cenáculo a G. Marcel, Th. W. Adorno, V. Jankélévitch, A. Chastel, H. Sedlmayr, W. Fraenger; *Apocalisse e insecuritas*, de 1954, con E. Grassi, K. Löwith, A. Dempf, de nuevo Sedlmayr y el clasicista F. Altheim; *Filosofia e simbolismo*, de 1956, que junto con Th. W. Adorno y E. Przywara cuenta con K. Kerényi, T. Munro, F. McGuinness; *Filosofia dell'arte sacra*, de 1957, con A. Chastel, W. Fraenger, H. Lotz, G. Marcel, nuevamente Przywara, A. Plebe, R. Giorgi; *Il tempo*, de 1958, en el que colaboran también, junto con Jankélévitch, lingüistas como Ch. Perelman y L. Olbrechts-

Tyteca, cibernéticos como S. Ceccato y el físico teórico A. Mercier; *Tempo e eternità*, de 1959, con textos de X. Tilliette y otra vez Jankélévitch y Przywara. <<

[35] Véase E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 677 (anotación fechada en «París, 21 de diciembre de 1954»): «Minkowski. He conocido a Minkowski hoy a las 16 en su nuevo domicilio. Hemos hablado de los demás colaboradores (Ey, Binswanger, etc.)». <<

[36] Véase E. Minkowski, *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopatologiques*. D'Artrey, París 1933. Otra obra importante de Minkowski, cuyo conocimiento y utilización por parte de Castelli están comprobados, es *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, Aubier, París 1936. <<

[37] Véase E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 463 (anotación fechada en «Milán, 23 de enero de 1952»): «Casa Electa. Corregidas pruebas definitivas volumen *Lo demoníaco en el arte*; ordenación de láminas fuera de texto», y pág. 468 (fechada en «Roma, 12 de febrero de 1952»): «Enviadas pruebas por correo urgente a Dal Pra (Bocca) de *I presupposti di una teologia della storia*, con carta». <<

[38] Id., *I presupposti di una teologia della storia*, Bocca. Milán 1952, cap. VI, «Lo "status deviationis"», § 2, «Dell'alienazione: esempi di fenomenologia, A) Il disagio fondamentale» (2.ª edición, CEDAM, Padua 1968, pág. 120 y ss.). <<

[39] También en el sentido sutilmente desarrollado por un gran poeta como Giorgio Caproni en *Res amissa*, libro póstumo (1991) que gira en torno al doloroso descubrimiento de la «espina de la nostalgia», valioso e impagable «don» de conocimiento y de sufrimiento que «todos recibimos», pero «que luego perdemos irrevocablemente» (como el propio poeta anotaba en el manuscrito): «Il teologo pone / una "grazia amissibile". / Ma quale altra amissione più dura (più terribile) / di quella del dorso rimasto

/ —per sempre— inconoscibile?» («El teólogo pone / una "gracia admisible". / Pero ¿qué admisión hay / más dura (más terrible) / que la del don que permanece / —para siempre— incognoscible?»): *Res amissa*, secc. «Altre poesie», III, en G. Caproni, *L'opera in versi*, ed. crítica a cargo de L. Zuliani, introducción de P. V. Mengaldo, cronología y bibliografía a cargo de A. Dei, Mondadori, Milán 1998, pág. 838 (y véase también «Generalizando», en *Alleqretto con brio*, *ibid.*, pág. 768). <<

[40] Véase, en este volumen, pág. 69. <<

[41] C. Ossola, «Elogio del Nulla», en *Le antiche memoria del Nulla*, introducción a cargo de C. Ossola, versiones y notas de L. Bisello, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997 (nueva edición ampliada y revisada, 2007), pág. VII-XXXVII (en pág. XV). <<

[42] G. Agamben, «Disappropriata maniera», en *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio. Venecia 1996, págs. 89-103 (en pág. 91: de aquí también la cita que sigue); tomo también de Agamben las citas de Caproni de la frase precedente. <<

[43] P. Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Einaudi, Turín 1989, pág. 23 (en el capítulo «Sul fondo» de *Se questo è un uomo*); luego en Id., *Opere*, 2 vols., a cargo de M. Belpoliti, introducción de D. del Giudice, Einaudi, Turín 1997, vol. I, pág. 21 [*Si esto es un hombre; Los hundidos y los salvados; La tregua*; traducción de Pilar Gómez Bedate, Círculo de Lectores, Barcelona 2004]. <<

[44] *Ibid.*, pág. 32 (en *Opere*, I, pág. 31). <<

[45] *Ibid.*, pág. 126 (en el capítulo «Die drei Leute von Labor»; en *Opere*, I, pág. 138). <<

[46] *Ibid.*, pág. 35 (en el capítulo «Iniziazione»: en *Opere*, I, pág. 35). <<

[47] *Ibid.*, pág. 81 (en el capítulo «I sommersi e i salvati»; en *Opere* I, pág. 86). <<

[48] *Ibid.*, pág. 36 (en el capítulo «Iniziazione»; en *Opere*, I, pág. 35). <<

[49] *Ibid.*, pág. 152 (en el capítulo «Storia di dieci giorni»; en *Opere*, I, pág. 168). <<

[50] Id., *La tregua*, *ibid.*, pág. 250 (en el capítulo «Verso nord»; en *Opere*, I, pág, 312). <<

[51] F. Kafka, *Gli otto quaderni in ottavo*, en Id., *Confessioni e immagini*, *op. cit.*, pág. 170 (en el octavo cuaderno, sección «Sul teatro hebraico», § I). <<

[52] E. Zolla, «Prefazione», *ibid.*, págs. 9-23 (en pág. 15). <<

[53] *Ibid.*, pág. 17. <<

[54] F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, *op. cit.*, pág. 17, n.º 1 (también, como *Considerazioni sul peccato*, *op. cit.*, en la versión de I. A. Chiusano, en *Confessioni e immagini*, *op. cit.*, pág. 59). <<

[55] Id., *Gli otto quaderni in ottavo*, *op. cit.*, páp. 108-109. <<

[56] Véase al menos (también para la bibliografía y los textos fundamentales): *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, a cargo de L. Russo, Aesthetica, Palermo 1997. <<

[57] Sobre la acepción peculiarmente warburguiana del adjetivo, véase el bello texto de S. Settis editado como presentación del volumen de J. Seznec, *La sopravivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Boringhieri, Turín 1980, pág. VII-XXIX (esp. págs. XIII y ss.); el libro de Seznec había sido publicado en francés en 1940. Se remite a *Lo demoníaco en el arte* uno de los raros estudiosos que unen hoy la investigación estética a la filosofía de la religión, estudiando con finura «la representación de los grandes motivos de la tradición contemplativa occidental mediante el lenguaje de la abstracción plástica», y sondeando si la «vía negativa» en el arte es «expresión plástica de las ideas del nihilismo europeo moderno o resultado de la permanencia de las doctrinas de la "teología apofática", transmitida desde los primeros siglos del cristianismo»: A. Vega, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cáte-

dra Jorge Oteiza-Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2005, pág. 57. <<

[58] Benedetto Croce, único en Italia que se dio cuenta de la publicación del libro de Seznec, lo reseñó con aspereza: «Gli dei antichi nella trsdizione mitologica del Medioevo e del Rinascimento», en *La parola del passato*, I (1946), págs. 273-285, pero, como destaca Settis, «Presentazione», *op. cit.*, pág. XXI. «es [...] evidente que Croce, al atacar a Seznec, está pensando en todos los "warburguianos"». <<

[59] G. Pasquali, «Aby Warburg», en Id., *Pagine stravaganti*, introducción de G. Pugliese Carratelli, vol. I, *Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti*, Sansoni, Florencia 1968, pág. 40-54. <<

[60] E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 407 (10 de septiembre de 1951): «Contini Bonaccossi me aconseja que incluya el nombre de R. Longhi entre los miembros del comité, y quizá también el de Berenson» (se trata del comité organizador de la inminente exposición sobre *Lo demoníaco en el arte*); pero pocas semanas después, (Roma, 8 de octubre de 1951, pág. 416), el nombre de Longhi va seguido de un revelador signo de interrogación, en una lista de conferencias que se iban a organizar en Múnich. <<

[61] Véase G. Didi-Hubermann, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions du Minuit, París 2002, esp. el capítulo «"Dynamogramm", ou le cycle des contretemps», págs. 169-190, y el dedicado a «"Dialektik des Monstrums", ou la contorsion comme modèle», págs. 284-306 (del libro existe ahora una versión italiana: *La sopravivenza dell'immagine. Storia dell'arte e tempo dei fantasmi secondo Aby Warburg*. Bollati Boringhieri, Turín 2004). Para una evaluación del «redescubrimiento» de Warburg, véase el importante volumen misceláneo coordinado por C. Cieri Via y P. Montani, *Lo sguardo di*

Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria, a cargo de B. Cestelli Guidi, M. Forti y M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Turín 2004. <<

[62] Las citas provienen respectivamente de: A. Warburg, *Schlagenritual. Eine Reisebericht*, The Warburg Institute, Londres 1988 (trad. it. *Il rituale del serpente, Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milán 1998, pág. 66 [*El ritual de la serpiente*, traducción de Joaquín Etorena Homaeche, Sexto Piso, México 2004]: E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, IV, pág. 291 (Chartres, 18 de julio de 1959). <<

[63] Véase E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 100 (Londres, 11 de mayo de 1949: la anotación se cierra con un sintomático: «Reunir información» y pág. 422 (4 de noviembre de 1951). <<

[64] Véase J. Baltrušaitis, *Le Moyen Áge fantastique. Antiquité el exotismes dans l'art gothique*, Colin, París 1955 (trad. it. *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Adelphi, Milán 1973) (*La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, traducción de José Luis Checa, Cátedra, Madrid 1987], acompañado de *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets meveilleux*, Perrin, París 1955 (trad. it. *Anamorfosi o magia artificiale degli effeti meravigliosi*, Adelphi, Milán 1978): a estas investigaciones fundamentales siguió *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Perrin, París 1957 (trad. it. *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Adelphi, Milán 1983). El políptico dedicado a las depravaciones de la visión y del pensamiento, a la ilusión diabólica y a la mitología de las formas fue completado, además de por *La Quête d'Isis* (1967), por *Le Miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, Seuil, París 1978 (trad. it. *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milán 1981) [*El espejo: revelaciones, ciencia-ficción y falacias. Ensayo sobre una leyenda científica*, traducción de Francisco J. Arellano, Miraguano, Madrid 1988]. <<

[65] Véase É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Colin, París 1902 [*El arte religioso del siglo XIII en Francia*, traducción de Abundio Rodríguez, Encuentro, Madrid 2001]: Id., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge*, Colin, París 1908; Id., *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Colin, París 1922. El último de los tres libros es mencionado es los *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 394 (Roma, 13 de julio de 1951). <<

[66] Pudo interesar sobre todo a Castelli (como se desprende de las notas de *Lo demoníaco en el arte* y de otros libros suyos) el *Essai sur la genèse des monstres dans l'art. La monstruosité de puissance*, París 1915. El nombre de Deonna aparece también en los *Diari*, *op. cit.*, vol. III, pág. 371 (Ginebra, 20 de abril de 1951: su conocimiento en el papel de director del Musée des Arts); pág. 388 (Roma, 6 de junio de 1951); pág. 415 (3 de octubre de 1951) en una anotación («Escribir a Deonna, Merleau-Ponty, Malraux») sintomática de la fusión de los niveles epistémicos en la investigación hermenéutica de Castelli, e inmediatamente anterior a otra relativa al envío de las pruebas corregidas de *Lo demoníaco en el arte*. Sobre Deonna, véase asimismo el bello texto (sensible indagación de lo «esencial») de C. Ossola, *Éternel présent*, publicado como introducción a W. Deonna, ΕΥΩΔΙΑ. *Croyances antigues et modernes. L'odeur suave des dieux et des élus*, introducción y epílogo de Carlo Ossola, Nino Aragno Editore, Turín 2003. págs. VII-XXX. <<

[67] La amplia actividad investigadora de Grabar culminará en las obras ya clásicas *Christian Iconography: a study of its origins*, Princeton University Press, Washington 1968; *Les voices de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Âge*, Flammarion, París 1979 (*Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, traducción de Francisco Diez del Corral, Alianza, Madrid 2003]. <<

[68] Véase M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Florencia 1930 (2.ª ed. 1966) [*La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Rubén Mettini, El Acantilado, Barcelona 1999]. El libro, por lo demás, hubiera atraído por más de un motivo a Castelli, estudioso del grabado de Durero cuyo título había inspirado a Paz. Aparte de todo, en el estudio de Praz el adjetivo *romántico* era sometido a una especie de dilatación categorial que de hecho lo abstraía y casi hipostasiaba, lo mismo que *humanista, manierista, barroco*. Además el capítulo II estaba dedicado a un tema relacionado con el de Castelli: «Las metamorfosis de Satanás». <<

[69] Véase Id., «Le “strane apparenze” di Hieronymus Bosch» (1966), en Id., *Il giardino dei sensi*, Mondadori, Milán 1975, págs. 9-24 (en particular pág. 23); véase, en este volumen, el «Comentario de las láminas», esp. págs. 134 y ss. <<

[70] E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. II, pág. 134 (la cursiva es mía). <<

[71] Para estos pasajes de D’Ors, tomados de «Cuando ya esté tranquilo», de las *Tres lecciones en el Museo del Prado*, del *Nuevo Glosario*, véase J. L. Aranguren, *La filosofía de Eugenio D’Ors*, Espasa, Madrid 1945; trad. it., *La filosofia di Eugenio D’Ors*, Bompiani, Milán 1953. pág. 34-35. <<

[72] *La Filocalia. Testi di ascetica e mistica della Chiesa orientale*, a cargo de G. Vannucci, Libreria Editrice Fiorentina, Florencia 1963, págs. 72-73 (Evagrio il Monaco, *Sui pensieri malvagi*, n.º 8); pág. 57 (Id., *Ad Anatolio: sulle otto radici dell’agitato pensare* n.º 7); pág. 47 (Id., *Ad Amlolio: Testi sulla vita ascetica*, n.º 19). <<

[73] Véase P. Miquel, *Lexique du desert*, Abbaye de Bellefontaine, 1986; trad. it. *Lessico del deserto. Le parolle della spirittualittà*, Edizioni Qiqajon/Comunità di Bose, Magnano (BI) 1998, págs. 183-230 (en particular págs. 190 y 217). <<

[74] Véase, en ese volumen, pág. 87. <<

[75] *Thereni, id est Lamentationes Ieremiae prophetae*, 3, 6-7. <<

[76] Véase, en ese volumen, pág. 61 (Comentario 3 la lámina 29). <<

[77] Job, 7, 1, 5-6, 16. <<

[78] Descartes, *Colloquio con Burman* (sobre las *Meditaciones metafísicas*), en Id., *Opere*, a cargo de E. Garin, 2 vols., Laterza, Bari 1967, vol. II, págs. 663-711 (en pág. 669, en la *Segunda meditación*). <<

[79] E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, vol. IV (1956-1976). pág. 127 (anotación escrita en París el 2 de junio de 1957). Es sintomática la secuencia de la anotación: «Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (sociólogo judeo-francés) aconsejado por Chastel. Nuevo libro de Baltrušaitis sobre *«Aberrations»* (véase aquí, nota 64). <<

[80] *Ibid.*, pág. 438 (28 de febrero de 1963) y pág. 465 (23 de febrero de 1964); esta última es una anotación sobre un congreso de la Universidad de Perugia dedicado al «Mito», en el que participaron algunos de los más importantes historiadores de las religiones y etnólogos italianos: Brelich, Bianchi, De Martino, Grottanelli, Adriani. <<

[81] E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cargo de C. Gallini, Einaudi, Turín 1977. <<

[82] C. Gallini, «Introduzione», *ibid.*, págs IX-CI (en págs. XVIII y XCI). <<

[83] Véase E. Castelli, *Simboli e immagini*, *op. cit.* <<

[84] E. de Martino, «Mito, scienze religiose e civiltà moderna», en Id., *Furore Simbolo Valore*, Il Saggiatore, Milán 1962, págs. 11-64 (en pág. 18). En la polémica discusión en torno al «movimiento de revalorización existencial de la vida religiosa y del mito en el marco de las ciencias religiosas» (pág. 16), interviene también desde las primeras páginas la actividad de Castelli y de su *Archivio di Filosofia* (véase la n. 1 en pág. 60). <<

[85] *Ibid.*, págs. 53 y 55. <<

[86] *Ibid.*, págs. 56-57. <<

[87] *Ibid.*, pág. 55. <<

[88] E. de Martirio. *Furore in Svezia*, *ibid.*, págs. 161-170 (en pág. 170). <<

[89] Id., «Prefazione a *Il mondo magico*, Boringhieri, Turín 1948 (cito de la 3.ª edición, de 1967), págs. 9-13 (en pág. 11). <<

[90] *Ibid.*, pág. 91 (inicio del cap. II, «Il dramma storico del mondo mágico»). <<

[91] *Ibid.*, pág. 93. <<

[92] *Ibid.*, págs. 93, 97, 149. <<

[93] *Ibid.*, pág. 129. <<

[94] Véase, en este volumen, pág. 78 (de aquí también la cita que sigue). <<

[95] Véase, en este volumen, todo el capítulo II de la primera parte, «El desgarramiento», págs. 77-79. <<

[96] Véase, en este volumen, pág. 114 (también para la fase citada un poco más arriba en el texto). <<

[97] Véase, en este volumen, pág. 88. <<

[98] R. Klein, «La forme et l'intelligible», en *Umanesimo e Simblismo*, Acci del IV Congreso Internazionale di Studi Umanistici, Venecia, 19 a 21 de septiembre de 1958, a cargo de E. Castelli, CEDAM, Padua 1958, págs. 103-121; luego en Id., *La forme et l'intelligible, Écrits sur la renaissance et l'art moderne*, Articles et essays réunis par A. Chastel, Gallimard, París 1970, págs. 151-173. <<

[99] E. Zolla, *Storia del fantasticare*, *op. cit.*, pág. 7. <<

[100] Véase E. Zolla, *Le potenze dell'anima. Morfologia dello spirito nella storia della cultura*, Bompiani, Milán 1968. <<

[101] Véase E. Castelli, *Diari*, *op. cit.*, III, pág. 445 (París, 30 de abril de 1951), con anotaciones de *La pesanteur et la grâce*, conocido por Castelli en la edición Plon de 1950. <<

[102] B. Pascal, Pensées [*Pensamientos*, traducción de Manuel Fuentes Berret, Orbis, Barcelona 1985], *La place de l'homme dans la nature*, cap. I, n. 84 (347), y *Misère de l'homme*, n. 104 (361), en Id., *Œuvres complètes*, a cargo de J. Chevalier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París 1969. págs. 1105 y 1116. <<

[103] S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, Plon. París 1948, inicio del capítulo «L'imaginadon combleuse» (cito de la edición de bolsillo de la colección 10/18 de la Unión Générale d'Édicions, París 1962. pág. 26) [*La gravedad y la gracia*, traducción de José Luis Escartín y María Teresa Escartín, Trotta, Madrid 2005]. Y véase también *ibid.*, cap. «Détachement», pág. 22: «Se vider du monde. Revêtir la nature d'un esclave. Se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et dans le temps. À rien. Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde. Solitude absolue. Alors on a la verité du monde» [Vaciarse del mundo. Asumir la naturaleza de un esclavo. Reducirse al punto que uno ocupa en el espacio y en el tiempo. A nada. Despojarse de la realeza imaginaria del mundo. Soledad absoluta. Entonces se posee la verdad del mundo]. Y también, págs. 20-21. cap. «Accepter le vide»: «Comme du gaz, l'âme tend à occuper la totalité de l'espace qui lui est accordé. Cela est contraire a toutes les lois de la nature: la grâce seule le peut» [Como el gas, el alma tiende a ocupar la totalidad del espacio que se le concede. Esto es contrario a todas las leyes y a la naturaleza: sólo la gracia puede hacerlo]. Sobre estos temas véase mi ensayo: «La imaginación o la gracia: Simone Weil», en V. Cirlot y A. Vega (eds.), *Mística y creación en el siglo XX*, Herder, Barcelona 2006, págs. 177-197. <<

[104] L. Koch, *Gli «Stadi sul cammino della vita»*, *op. cit.*, pág. 216 (las citas kierkegaardianas proceden de los *Studi sul cammino della vita*, págs. 363 y 368). <<

[105] Véase, en este volumen, pág. 65. <<

[106] Véase E. Castelli, *L'indagine quotidiana*, Fratelli Bocca, Roma 1956. pág. 15. El volumen, unificándolos en la nueva presentación, recoge tres artículos aparecidos en los años bélicos (los dos primeros, con opción kierkegaardiana, bajo el pseudónimo de Dario Reiter): «Preludio alla vita di un uomo qualunque» (1941); «Commentario al senso comune» (1940); «L'esperienzia comune» (1942). Véase también *ibid*., pág. 12: «Programar sólo en parte es organizar, programar es proponerse algo que también podrá no realizarse; programar es ponerse en las condiciones de quien no teme un mentís»; y pág. 13: «(…) la indagación cotidiana pone de manifiesto una contradicción común: se dice "hay que ser objetivo, por lo tanto ensimismarse". Ahora bien, ser objetivo es un modo de alienarse, lo contrario de ensimismarse. Por otra parte, la "coherencia con uno mismo" es una fórmula muy repetida pero poco convincente, precisamente porque la coherencia es uno de los aspectos de la alienación. Es la experiencia común la que lo advierte». <<

[107] Véase, en este volumen, pág. 87. <<

[108] La primera cita está tomada de este volumen, pág. 66: la segunda de E. Castelli, *Simboli e immagini*, *op. cit*., pág. 61 (pero véase, en general, todo el apéndice, «Simbolismo involontario e umanesimo», págs. 57-68, y láminas relativas). Sobre el tema de Nadie ha trabajado una sagaz alumna de Castelli, Rubina Giorgi, en un raro y agudo libro que fue publicado el año de la muerte del maestro y dedicado a él («A Enrico Castelli, inspirador de figuras ningunales»): véase R. Giorgi, *Figure di Nessuno*, con prefacio de S. Breton, Out ot London Press, Nueva York-Norristown-Milán [*sic*] 1977. <<

[109] *Ibid*., pág. 60. <<

[110] F. Schlegel, *Prosaische Jugendschriften*, Konegen, Viena 1882, vol. II, págs. 183-202, n. 24 de los fragmentos publicados en *Athenaeum*, vol. I. fasc. 2. Berlín 1798, págs. 3-146; cito la

traducción italiana: Id., *Frammenti critici e scritti di estetica*, introducción y traducción de V. Santoli, Sansoni, Florencia 1937, *Frammenti dell'«Athenaeum»*, págs. 47-129, en pág. 50, n. 15. <<

[111] V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Turín 2002. pág. XVI. <<

[112] E. Castelli. *Diari*, *op. cit.*, vol. II (1945-1948), pág. 636. <<

[113] *Ibid.*, vol. III, págs. 41-42, 44, 46-47 (Colmar, 19 y 20 de febrero de 1949: Estrasburgo, 21 de febrero): las dos frases están en las págs. 42 y 47. Véase, en este volumen, pág. 93 y ss. <<

[114] *Ibid.*, vol. II, págs. 698-699. <<

[115] *Ibid.*, vol. III, págs. 127-128 (29 de junio de 1949). <<

[116] *Ibid.*, pág. 627 (Ferrara, 24 de abril de 1954). <<

[117] Así X. Tilliette (son suyas también las citas siguientes) en la Remémoration d'Enrico Castelli presentada el 14 de mayo de 2005 en el ya mencionado seminario del castillo de Saint-Germain-en-Laye. <<

[118] C. Ossola, *Éternel présent*, *op. cit.*, pág. XI, que remite a W. Deonna, *De Télesphore au «moine bourru». Dieux, génies et démons encapuchonnés*, Latomus, Bruselas 1955, págs. 134-136. La mención de las dos figuras del Copista y del Profeta alude al título del libro imprescindible del propio Ossola *L'Avenir de nos origines. Le copiste et le prophète*, Millon, Grenoble 2004. <<

[119] Véase, en este volumen, pág. 68. <<

[120] W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Surhkamp, Frankfurt del Main 1963; trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, traducción de E. Filippini, Einaudi, Turín 1971, págs. 187-188 [*El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millares, Taurus, Madrid 1990). <<

[1] El saber religioso medieval confirma que lo *desnaturalizado* es conciliable con lo *lógico*. Una cierta sutileza lógica para forzar a la aquiescencia, es decir, confundir a la naturaleza humana

(desnaturalizada es arte satánico). Era opinión extendida que Satanás era maestro de lógica. «Tú no pensabas que yo fuese lógico» (Dante, *Infierno*, XXVII, 123). <<

[2] Según algunos críticos, H. L. sería Hans Loy, el escultor del altar mayor de Breisach (1526) y del altar de Niederrotweil (1521-1522), que revelan la influencia de Durero y Grünewald. Sobre todo en el tríptico de Niederrotweil, como ya tuve ocasión de destacar (véase *Il tempo esaurito*, pág. 27, la lucha entre las milicias celestiales y las infernales, en la visión intuitiva del artista, se polariza en lo corporal. De aquí el significado del rostro (lo impasible) y de lo corpóreo (lo pasible). De manera que, en cierto modo, se puede decir que las filas angélicas son acéfalas. El artista ha comprendido que allí donde nace el *rostro* del demonio solamente era posible lo *trastocado*, es decir, lo solitario. Lo angélico nos toca, nos arrolla, mientas que lo demoníaco es trastocado aun antes de ser tocado. <<

[3] Entre las primeras representaciones de las tentaciones de san Antonio figuran las esculturas de los capiteles de la abadía de Vézelay, en Borgoña. En las figuraciones marmóreas del edificio románico (mediados del siglo XII) domina únicamente el terror. Los demonios de Vézelay son la reproducción, según Mâle (*L'Art religieux du XIIe siècle*), de aquéllos que describe el monje Raúl Glaber en su *Crónica* (lib. V, cap. I). <<

[4] En la segunda mitad del sito XVI tenemos algunos ejemplos en cobres, xilografías y lienzos. <<

[5] No hay que excluir que la copa que ofrece la mujer sea la copa de la lujuria, como sostienen los historiadores del arte, pero es la lujuria considerada en su esencia: vanidad de la sensación exagerada; un gozar perpetuo por inconsistente. Su símbolo en el arte sacro didáctico, como se ha dicho, traduce no la representación del vicio tal como se manifiesta (por ejemplo, el impulso sexual o el objeto de la lujuria: la mujer que se ofrece), sino lo

que de ello resulta definitivamente: lo vano. La copa que exhibe la mujer es el recipiente vacío. <<

[6] Exterior del ala del altar de san Antonio, que se conserva en el Kunstmuseum de Berna. Fechado en 1520. <<

[7] En el ámbito del lenguaje, es la función simbólica que vivifica los signos materiales y «los hace hablar», escribe E. Cassirer. Lo mismo vale para el lenguaje artístico cuando, como en el caso que nos ocupa, se trata de un arte cuya función es hacer apología religiosa. Y, como todo término lingüístico, tiene un *área de significado* propia, «un rayo de luz que ilumina primero ésta, luego otra parte del terreno en el que están la cosa o la complicada concatenación de cosas expresadas por una frase» (véase Gardiner, *The Theory of Speech and Language*); así, podemos decir que el *símbolo* en la iconografía sacra tiene un área de significado especial, extremadamente amplia dado lo ilimitado del hecho histórico y del mito. Sólo un examen de esta *área de significado* nos permite advertir una cierta opinión común, indispensable para orientarse en el dominio de la experiencia religiosa. <<

[1] Símbolo de la loca ceguera humana es este cuadro del Bosco, que se conserva en el Prado. Insensato camino de la humanidad hacia la condenación. El desfile de los soberanos —papas, emperadores y reyes— sigue al carro. El tema del charlatán (los sacamuelas) y el paciente que grita está pintado en la parte inferior del cuadro. El estafador que desvía del camino justo. Los temas del mago y de la gitana que predice el porvenir repiten el del charlatán. Encima de la pila de heno, la pareja de enamorados permanece ajena a la pelea y absorta en la música. A un lado, un monstruo, con una cola que recuerda la del pavo real (símbolo de la vanidad), tañe leyendo las notas por encima del hombro de la mujer; al otro lado, un ángel reza; parece invocar el socorro divino. La pareja es la representación de la libertad. Por encima de los bienes terrenales (del heno), la alternativa que hay que elegir: la música del monstruo o el canto del ángel, el amor transfi-

gurado que lleva al cielo o el que ata al carro. Secuencia de temas morales que reaparecen en las demás obras del artista, desarrollados de diversas maneras. En la parte superior, en el centro de un arco iris, muy arriba, Cristo abre los brazos sobre el carro de la perdición. La serenidad no es de este mundo. <<

[1] El derecho de preferencia de lo estático sobre lo dinámico tiene razones profundas. El pensamiento medieval, en su valoración de la *Física* (Lib. III. cap. XIV) y de la *Metafísica* aristotélicas, suele identificar perfección con inmovilidad.

Es comúnmente aceptada durante toda la Edad Media la definición aristotélica del movimiento como *actus imperfectus*.

La primacía *de lo inmóvil* sobre lo *móvil* es confirmada en parte por el platonismo de los humanistas (Nicolás de Cusa y Pontano), pero más aún por la corriente aristotélica del siglo XVI. <<

[*] Las traducciones del latín que aparecen entre corchetes son del traductor. *(N. de la T.)*. <<

[1] San Juan de la Cruz, en su obra principal *Subida del monte Carmelo*, desarrolla varias veces el tema de lo demoníaco como *lo oculto*. El demonio se comporta con el alma como Dios mismo, «porque comúnmente anda en el alma en aquel traje [y trato] que anda Dios con ella, poniéndole cosa tan verosímil a las que Dios le comunica, por injerirse él a vueltas, como el lobo entre el ganado con pellejo de oveja, que apenas se puede entender» (véase *Subida del monte Carmelo*, lib. II, cap. XXI). El místico español ilustra también esta tesis en la *Noche Oscura*, con expresiones a veces extrañas, pero que traducen a un lenguaje poético una opinión extendida. Para mejor contrariar la obra de Dios en el alma, empieza siempre por imitarla. <<

[2] Jan van Ruysbroeck, en el cap. 153 del *Tabernáculo espiritual*, escribe: «El nombre de Moisés significa: el que ha sido salvado de las aguas. Si queremos asemejarnos a él, debemos situarnos por encima de todas las multiplicidades e inconsistencias del

mundo, que hemos de equiparar al agua. Luego debemos preparar para Dios dos tablas de piedra, despojando nuestra memoria de las imágenes sensibles y nuestro entendimiento de las imágenes intelectuales. Son las dos tablas preparadas que llevamos al Sinaí. El Sinaí significa en efecto la liberación de las tentaciones, y si nos despojamos de toda imagen estamos por encima de las tentaciones». Combe, en su estudio sobre El Bosco, cita oportunamente el pasaje de Ruysbroeck acerca del cuadro del Museo de Gante y destaca además que los tres eremitas del tríptico de Venecia (san Antonio, san Jerónimo y san Egidio) encarnan los tres grados de la elevación mística del alma, ilustrados por Ruysbroeck en el *Libro de las más altas verdades*. <<

[3] Uno de los modos de esconder la existencia a lo existente es geometrizar. Lo diabólico geometriza. Geometrizar es, en cierto modo, combatir la irregularidad (lo que no es universal), excluir la excepción, en definitiva, el individuo. La irregularidad arquitectónica de casi todas las construcciones románicas revela la preocupación que se denuncia: concierne a lo igual: cuadra las cuentas sin dejar restos. Lo geométricamente definido no deja posibilidades de evasión, por tanto sólo hay un camino para oponerse a Satanás: romper las líneas regulares y construir en planos asimétricos. También en muchos monumentos del arte gótico se mantiene el canon de la asimetría. <<

[4] El sentimiento de la traición del mundo exterior ha sido retratado en el rostro del *Hijo pródigo* del Bosco (Museo de Rotterdam). Desilusión y angustia. Tal vez la figura del hombre que huye no represente al hijo pródigo sino al *Peregrino del mundo*. Poco importa. La posada de la que se aleja está en ruinas. La enseña del cisne era la enseña de la Hermandad de Notre-Dame, a la cual pertenecía el pintor; algún crítico ha querido ver en la huida del hombre de la enseña del Cisne Blanco el pesimismo extremo del artista. Hasta la Hermandad está en ruinas. El tejado ha perdido parte de las tejas y los postigos están medio arranca-

dos. La posada sólo es digna de los excrementos de la humanidad. La figura que aparece detrás de la esquina de la casa lo demuestra. Es el cuadro de la ansiosa elección: ¿la morada construida por los hombres o el bosque? Ninguna ilusión en las construcciones humanas, pero el bosque es lo desconocido. El peregrino se pone en camino, si bien sus ojos no siguen sus pasos. Uno de los aspectos de la ansiedad: la renuncia a lo conocido por lo desconocido y la mirada perdida en una atmósfera que no toma forma.

En la famosa xilografía de Durero *El Caballero, la Muerte y el Diablo* (1513). la clepsidra indica que también el sendero del bosque acoge a la Muerte, y una trampa infernal aguarda a quien espera hallar refugio en la naturaleza alejado de los hombres. El monstruoso jabalí de cuerno retorcido espía. Símbolo de la viscosa trampa es la maraña de serpientes que corona la calavera de la Muerte a caballo. Del mismo período (1512-1513) es otro grabado de Durero, la *Melancolía*, que una misma inspiración (*cogitatio de re non cogitanda*) vincula a la sensación de malestar que plantea la alternativa: el bosque insidioso o la celda de san Jerónimo (el tercer grabado del mismo ciclo), donde la aventura de la vida halla su cumplimiento. <<

[1] Es posible un exceso de lo inteligible. Sólo en apariencia es menos frecuente. Entre las virtudes dianoéticas que enumera la *Ética a Nicómaco* está la ciencia. Su exceso lleva a la imposibilidad de concebir sin deducir, o a la imposibilidad de deducir mediante una duda metódica sugerida por la ciencia.

La intervención divina relacionada con el árbol de la ciencia posee un profundo significado. Las reflexiones de los místicos flamencos son importantes a este respecto. Sin duda han dirigido a pintores y dibujantes del siglo XV. <<

[2] Se entiende que para la salvación última, para la cual es necesaria la Gracia. No hay salvación sin Gracia. <<

[3] Una especie de *restitutio ad integrum* es la natural transformación de lo bello en lo bueno, dentro del espíritu del pensamiento cristiano durante la Edad Media, la época humanista y el primer Renacimiento.

Por lo que se refiere a lo *tremendum*, no hay que confundir el sentido indicado con el objeto de la indagación de R. Otto en *Das Heilige* («Ueber das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem»). Para Otto, lo *tremendum* es rasgo de lo *numinoso* (*mysterium tremendum*) y como tal no es demoníaco, aun cuando el elemento irracional es común a ambos. La *majestas* es inseparable de lo *numinoso*; no se puede hablar de *majestas* respecto a lo demoníaco.

Otro cita un pasaje de las *Confesiones* de san Agustín (XI, 9, 1): *Quid est illud, quod interlucet mihi et percutit cor meum sine laesione? Et inhorresco et inardesco*. Inhorresco, *in quantum dissimilis ei sum*. Inardesco, *in quantum similis ei sum*.

Lo *numinoso* es generador de energía. Lo *mirum* es sólo apariencia paralizante, pero lo *tremendum* en el sentido que hemos precisado es disolvente. <<

[4] Lo incontrovertible lógico es, en cierto sentido, el aspecto racional de lo condenatorio. Aquello a lo cual no se puede escapar. La lógica como *ars diaboli* fue una idea difundida en la Edad Media. La secta de los cornificianos (siglo XII), encabezada por el monje Reginaldo, representaba el movimiento de los antidialécticos contra los cuales arremete Juan de Salisbury en el *Metalogicus*. Ya san Pedro Damián, Lanfranco, Manegoldo de Lautenbach y otros habían denunciado el peligro de la dialéctica como *ars diaboli*. El principio de contradicción no vale más que para los razonamientos humanos (*ordo disserendi*). Hay un saber que encierra la muerte, una *concupiscientia irresistibilis* que induce a la condenatoria sustitución de la *fe* por el saber. La seducción de lo lógicamente incontrovertible, la ciencia de la serpiente bíblica, que

arrancó al propio Duns Escoto el grito «Creo, pero, si fuese posible, quisiera saber», es tan fuerte que los místicos convocan a una cruzada. No hay dudas sobre el *fides quaerens intellectum*, ni sobre el *credo ut intelligam* anselmiano; pero el *quaerens* es un *quaerens sui generis*. Lo que subyace implícitamente para los antidialécticos es: el hombre que razona continúa razonando y no puede hacer otra cosa que continuar razonando; para la *invocación* (el *quaerens*) se precisa un salto. Escuchar la voz para poder invocarla; es la cruzada de los seguidores de san Bernardo y san Buenaventura. <<

[5] La invocación humana es más fuerte cuanto más violento es el ataque demoníaco a lo corporal, porque el alma tiende a *naturaliter copulari* con el cuerpo, según la afirmación de san Buenaventura. *Naturaliter copulari* por un motivo metafísico pero moral: sin el cuerpo no se pueden realizar las obras meritorias. Para ese «estar en camino» que se halla en el centro de la concepción de la vida característica de todo el pensamiento medieval para el que toda *acción* debe tender a adecuarse al *status*, es *conditio sine qua non* la invocación de la Gracia *elevans* y *sanans*. <<

[6] Para darse cuenta de las tentaciones de quien había escrito

Né pinger né scolpir fia più che quieti
l'anima volta a quell'amar divino
[Ni la pintura ni la escultura podrán ya satisfacer
mi alma, vuelta ahora al amor divino].

está lleno de significado el siguiente pasaje: «Vasari, mandado por Julio III a la una de la noche a buscar un dibujo a casa de Miguel Ángel, halló que estaba trabajando en la *Piedad* de mármol que había roto. Conociólo Miguel Ángel al llamar a la puerta, se levantó del trabajo y tomó un candil por el mango; expuesto por Vasari lo que quería, mandó arriba a Urbino por el dibujo, y, pasando a hablar de otra cosa, se volvió Vasari mientras tanto a mirar una pierna de Cristo en la cual estaba trabajando y que trataba de cambiar, y para evitar que Vasari la viese, dejó que se rompiera el candil, y, habiéndose quedado a oscuras, llamó a Ur-

bino para que llevase una luz; y entretanto, saliendo del entablado donde estaban, dijo: "Soy tan viejo, que a menudo la muerte me tira de la capa, para que vaya con ella, y esta persona mía se romperá un día como este candil, y se extinguirá la luz de la vida"» (Vasari, *Le vite*, Florencia 1878-1881, vol VII, pág. 281).

Véase D. R. de Campos, *Rafaello e Michelangelo*, Bardi, Roma 1946, cap. VII. De Campos ha reconocido al Cirineo en el personaje que lleva la cruz. <<

[7] El Maestro E. S. de 1466 de Colmar grabó en madera una singular *Tentación de san Antonio*, varias veces imitada por grabadores de libros impresos, con pocas variantes. El santo lee el misal y no repara en los diablos que lo rodean, uno de los cuales, con un fuelle, aviva el fuego bajo sus pies. El santo toca una pequeña campana colgada de la pared, única precaución para alejar el peligro.

Un discípulo de Wilhelm de Herle había pintado ya hacia 1400, en Colonia, una extraña tentación de san Antonio en la cual se representa el encuentro del ermitaño con un centauro: [...] Conspicit hominem equo mixtum, cui opinio poëtarum Hippocentauro vocabulum indidit. [...] Verum haec utrum diabolus ad terrendum eum simulaverit, an (ut solet) eremus monstruosorum animalium ferax, istam quoque gignat bestiam, incertum habemus» (San Jerónimo, *Vita S. Pauli*, Migne, *Patr. lat.*, vol. 23, col. 22-23).

La mayor parce de las ilustraciones del tema de la Tentación ha tenido como objeto las peripecias de la vida de san Antonio, según el relato de la *Vita Antonii*. En el *Martyrologium Hieronymianum* se habla de la insolencia de las fantásticas formas demoníacas: «Irrumpentes in ipsum et phantasmatibus illi sese obtulerunt sub formis scilicet ferarum, et luporum, leonum, draconum, serpentum, scorpionum ac eiusmodi...». El cenobita es representado habitualmente con una «T» en el hombro, figura he-

ráldica de una muleta que forma parte del escudo de la orden antonita. Dice Jacobo de Vorágine (*Leyenda Áurea*) en la *Vida de san Miguel Arcángel*: [...] Se dice en Ezequiel, en el noveno capítulo, marca la tau en la frente de los hombres dolientes. La tau es una letra hecha a la manera de una cruz. Y aquellos que con este signo están marcados no temen al ángel que golpea. Allí se dice: A aquel sobre el cual veáis la tau, no le golpeéis» (Venecia, 1571, trad. Manerbi).

André Chasel, en un texto titulado «La tentation de St. Antoine ou le songe du mélancolique», ofrece los motivos de esto: «Un importante manuscrito astrológico de la Biblioteca de Tubinga contiene, como representación del planeta Saturno, la imagen simbólica siguiente: un monje que lleva en el hombro la *tau* azul claramente impresa. Por otra parte, es un lugar común de la iconografía de los temperamentos representar al tipo melancólico por medio de un monje. Y aunque por lo general aparece un monje, incluso un monje antonita, para ilustrar el carácter melancólico y saturniano, es el monje ejemplar, san Antonio, quien debía prestarse mejor a la comparación. La etiología de la afección intelectual y moral a la que se daba el nombre de melancolía revela una irresistible aversión hacia lo real. Dicha aversión podía provocar dos efectos totalmente contrarios: "ad utrumque extremum melancholia vim habet", dice Marsilio Ficino en *De Vita triplici* (1482). Tan pronto sumerge el espíritu en el embotamiento y la postración como lo exalta a la meditación metafísica. O bien, por utilizar el vocabulario religioso, la *acidia*, esa pereza del espíritu y del corazón considerada como el más grande y más temible de los pecados, y que no es al parecer sino otro nombre de la melancolía. Pero ésta es, por otro lado, maestra de las aptitudes místicas; cuando Durero represente los cuatro temperamentos con los rasgos de cuatro apóstoles, san Juan personalizará al melancólico. Saturno es el astro de estas dos condiciones extremas; su influencia es ambivalente en el sentido que acabamos

de enunciar. Los "hijos de Saturno" son los presos, los mendigos y los locos; son también los filósofos, los geómetras, los solitarios arquetípicos. Además de su condición de eremita, que lo hace entrar sin ningún género de duda en la serie de los "hijos de Saturno", san Antonio se ajusta en todos los aspectos a la figura del saturniano en la Iglesia. La alternativa entre el estado de crisis, cuya expresión son las tentaciones, y la contemplación serena responde a la polaridad fundamental del mundo saturniano. La presencia del diablo o, por el contrario, su muerte —*gaudebat (Antonius) de Christi et de interitu Satanae* (San Jerónimo, *Vita S. Pauli*, 8)—, traducen al lenguaje religioso el drama del melancólico. Ése es, al parecer, el secreto de la influencia de este tema». Véase André Chastel, en *Gazette des Beaux Arts*, 1936. <<

[8] En Martín de Vos (1532-1603), *Las tentaciones de san Antonio* (Museo Real de Amberes), tenemos ya el visible crepúsculo de la preocupación teológica. Signos de claro seiscentismo. Una corona de monstruosas criaturas diabólicas arrebata al santo; entre ellas una calavera con cuerpo de langosta y brazos de hierro, y una especie de arpía con gafas. Se vislumbra la búsqueda de lo ornamental. En el grupo, una liebre con alas multicolores de mariposa nocturna, un enano ovoide y una mantis.

En David Teniers (1582-1649), el tema se hace ya parodia. En J. Brueghel el Joven (1568-1625) hay un hábil intento de sublimación de lo feo; en la desintegración de las formas se crea un mundo trágico con el rechazo del hombre en el banquete satánico, que contrasta con la naturaleza del fondo. Pero el artista pinta por pintar, no para defender una doctrina. <<

[9] Pieter Brueghel el Viejo desarrolló el mismo tema en un cuadro (de 1558?) en el que aparece dos veces la figura de san Antonio. Una vez el santo está meditando en su cabaña: la otra es arrebatado hacia las nubes, volando sobre un pez. Seres inmundos lo torturan. Todo es traición. El típico paisaje idílico de Brueghel esconde una mentira; ninguna cosa es lo que parece. La

luz, de un azul difuso, es luz de encantamiento que prepara el desgarramiento del rapto hacia lo desconocido. <<

[10] La tentativa del absurdo en el tríptico de Lisboa se halla simbolizado en la representación del niño alquímico (el niño-viejo), alegoría, según Combe (véase *op. cit.*), de la formación sexuada de todas las materias que constituyen el mundo, encerrado en el típico recinto de madera de los niños que todavía no saben andar. La misma alegoría del *niño alquímico* (dicho de otro modo: *niño filosófico*) de la tabla central es la que pinta El Bosco. La imagen de una mujer que brota de la corteza de un árbol y cuyos brazos-ramas sostienen a un niño en pañales. La mujer-árbol está sentada sobre un ratón gigantesco, símbolo del engaño. <<

[1] Algunos historiadores de la medicina (Richet y Charcot) han querido reconocer en el ser asqueroso del ángulo izquierdo del cuadro no el fruto de la imaginación del artista sino el retrato de uno de los incurables afligidos por la enfermedad de los *ardientes*. Esta dolencia infestó Europa hasta principios del siglo XVIII y después desapareció (fuego de un Antonio, sífilis y erupciones epidérmicas varias). Los antonitas (orden hospitalaria fundada en el siglo XI y reformada en el XIII) acogían a los incurables en el convento de Issenheim, en Alsacia, adonde Mattias Grünewald había sido llamado por el padre general Guido Guersi para pintar el famoso altar, según parece hacia 1510. <<

[2] A este respecto son interesantes los escritos de N. Manuel, en especial sus obras teatrales *Die Totenfresser* (Los necrófagos) y *Der aplass Kremer* (El vendedor de indulgencias), de 1525, sobre el cual véase el análisis de C. Grüneisen y recientemente el de C. de Mandach, *El Sueño extraño y maravilloso* (*Ain seltzammer wunder schöner Troum*), poema de unos mil versos encontrado en Hamburgo y publicado por F. Burg en 1897, es el violento ataque lanzado contra Roma por un adepto a la Reforma. Por este

mundo que se llama cristiano no podemos sino experimentar náusea. Ésta es la conclusión del *Sueño* de N. Manuel.

Una selección de los escritos satíricos de Manuel Deutsch ha sido publicada en francés por C. A. Beerli, *Écrits satiriques*, Cailler (edit.), Ginebra 1947.

El grabado reproducido en la lám. 133 no es quizá ajeno a *Der aplass Kremer*. <<

[1] En el original: «Ich bin nicht ein auswirkendes Gut, ich bin ein einwirkendes Gut». <<

[2] Otra edición: «¿Qué busca tu inteligencia?» (Texto Denifle). <<

[3] «En pura libertad» (Texto Denifle). <<

[4] «De toda beatitud» (Texto Denifle). <<

[1] En el cuadro de Lucas van Leyden (lám. 47), la mariposa que se posa en el sayo del santo es el signo del *non praevalebunt* (el anti-*huevo horadado* símbolo del nacimiento monstruoso y de la muerte). <<

[2] Bax, en su estudio *Önteiifering van J. Bosch* (La Haya 1948), interpreta el huevo como símbolo carnavalesco. En todo el libro de Bax se tiende a considerar los diversos símbolos de los cuadros del Bosco, Huys y Brueghel como emblemas carnavalescos (la danza del huevo pintada en varias ocasiones por los seguidores del Bosco era una danza popular de los Países Bajos que se bailaba en Carnaval). Si bien es cierto que en holandés antiguo *hombre arrodillado* quiere decir *hacer mal en secreto*, es imposible interpretar en este sentido todas las diferentes representaciones de hombres arrodillados. Así, si el *tañedor de cornamusa* puede simbolizar el pecado contra natura, no está claro que lo represente siempre, ni que, por ejemplo, el *pájaro calvo* sea el símbolo de quien lo ha perdido todo. <<

[3] Véase C. Jung, *op. cit.*, pág. 223. Jung insiste en la gran significación del *vaso hermético* (*vas Hermetis*), compuesto en lo esen-

cial por el alambique o por el horno de fusión, como recipiente de las sustancias que deben experimentar el proceso de transformación. Aunque sea un instrumento, tiene relaciones peculiares tanto con la *prima materia* como con el *lapis*, y por tanto no es sólo un utensilio. Para el alquimista, el vaso es algo maravilloso. *Unum est vas*, y es absolutamente necesario que sea redondo (*domus vitrea sphaeratilis sive circularis*) para imitar el cosmos esférico, ya que las influencias astrales deben contribuir al éxito de la operación que se está llevando a cabo en él. Una especie de *matrix* (*uterus*) de la que nacerá el *filius philosophorum*, la piedra milagrosa. Ésta es la razón por la que se exige que el vaso sea no sólo redondo sino con forma de huevo (*op. cit.*, pág. 259). Jung hace notar que la serpiente es el Mercurio, «el cual, como sustancia fundamental hipostática, se forma a sí mismo en el *agua* y se traga la naturaleza unida a él (sol que se ahoga en la fuente de Mercurio, león que devora el sol). La materia se forma mediante *ilusión*, que es naturalmente la del "laborante". Esta ilusión podría ser la *vera imaginatio*, la cual posee fuerza *informante*. El hecho de que la obra alquímica estuviese ligada a visiones puede probablemente explicar la frecuencia con que se mencionan sueños y visiones de sueños como sus intermediarios importantes o como fuentes de revelaciones» (*op. cit.*, pág. 478).

Sobre el significado ambiguo de la serpiente, véase el estudio de A. Franck-Duquesne, «Réflexions sur Satan en marge de la tradition judéo-chrétienne» en *Satan* (Études Carmélitaines, 1948). «La ley, nos dice Gregorio Niceno en su *Vida de Moisés*, la ley nos dice que lo *que aparece colgado del tronco* no es una Serpiente, sino la apariencia de la Serpiente, como dijo el divino Pablo, "en una carne semejante a la del pecado" (Rom 8, 3). La verdadera Serpiente es pecado: quienquiera que abandone (a Dios) por el pecado reviste la naturaleza de la Serpiente. Desde entonces la humanidad fue liberada del pecado por Aquel que asumió la forma exterior del pecado y se hizo semejante a nosotros cuando

nosotros mismos asumimos la forma de la serpiente…» (pág. 310). Véanse también M. Bulard, *Le scorpion, Symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV, XV et XVI siècles* (París 1935): G. C. Horst, *Daemonomagie oder Geschichte des Glaubens an Zauberei und demonische Wunder* (Franfurt a. M. 1818); E. C. Langton, *La Démonologie, Étude de la doctrine juive et chrétienne* (París 1951). Véanse también: H. C. Puech, «Le prince des ténèbres en son royaume», en *Satan* (París 1948). Puech cita la fórmula de Evodio (*De Fide*, 49): *«Manichaeus enim duas dicit esse naturas, unam bonam et alteram malam: bonam quae fecit mundum, malam de qua factus est mundus*. Las Tinieblas no dan en todo esto muestra de iniciativa más que como *formadoras de cuerpos*, en especial cuando incitan a dos de los principales arcontes a concentrar en sí mismos, devorándolos, la sustancia de los demás demonios, para acoplarse después y engendrar a los primeros humanos, Adán y Eva. Aun añadiendo que, según una leyenda, que no es por otra parte específicamente maniquea, Satanás, uniéndose a Eva, engendró a Caín y a su hermana, no por ello el papel propiamente creador del mal o del malo resultaría, bien mirado, otra cosa que bastante reducido» (*op. cit.*, pág. 167). Según la concepción maniquea del diablo, concepción que algunas secas heréticas habían transmitido durante todo el siglo XV, especialmente en Flandes y en Holanda, «el príncipe de las tinieblas es la inducción mítica de una misma realidad a la vez física y psicológica, o que se expresa en el plano físico bajo las especies de la Materia y en el plano psicológico bajo las del Deseo. Materia o Deseo, el fondo de esta realidad es un mal y se le concibe como constitutivo del Mal en sí» (*ibid.*, pág. 173). Esa concepción tuvo una notable influencia en el desarrollo de la magia negra. <<

[4] *Ein Document Semitischer Gnosis bei H. Bosch* (Verlag Mann, Berlín 1950). <<

[5] *Op. cit.* <<

[6] El primer biógrafo de Ruysbroeck el Admirable cuenta que el demonio tentador tomaba a menudo la forma de un sapo que se cruzaba en el sendero diariamente recorrido por el místico de Groenendael. En Chartres, en oposición a las simbólicas manos juntas que se encuentran en el plato de la balanza de las buenas acciones, hay una cabeza de sapo. <<

[7] Al igual que el *cuerno*, que expresa la virilidad, pero que puede ser también un cáliz y como tal expresar la feminidad, convirtiéndose en un símbolo unificador. El *unicornio* es el símbolo de Mercurio. No tiene un carácter fijo, y no se debe hablar de un tipo de unicornio, sino del elemento de *cuerno único*. <<

[8] «Melocotones, cerezas y otras frutas semejantes… denotan voluptuosidades engañosas cuando se sueña que se comen en casa… Las uvas tienen el mismo significado según las claves de los sueños del siglo XV» (véase C. de Tolnay, *H. Bosch*, Basilea 1937, pág. 67). Otras fuentes del simbolismo: *Les songes de Daniel prophète*, Vienne (Delfinado) 1488. La *cabeza cortada* simboliza la castración: la *escalera* es símbolo del acto sexual. <<

[9] Véase R. Gilles, *Le Symbolisme dans l'Art religieux*, París 1942. Gilles, en su estudio, examina el simbolismo de los vegetales. Las plantas acuáticas participan del simbolismo del agua, imagen de la misericordia. El clavel es el emblema del amor puro y la madreselva del vínculo amoroso en la vida y en la muerte. Es interesante destacar el simbolismo relacionado con la representación de la manzana, fruto iniciático porque, cortado en dos a lo ancho, deja ver una estrella de cinco puntas, emblema del libre arbitrio (*op. cit.*, pág. 197). <<

[10] La flor *rosa*, en muchos casos, tiene un significado análogo al del color *rosa*. Cuando se encuentra en el emblema *Rosa-Cruz* de cinco pétalos, al ser el cinco el número de la perfección humana libremente conquistada (libre arbitrio) representa la ten-

dencia hacia la perfección, sin ser la perfección misma (véase R. Gilles, *op. cit.*, pág. 122). <<

[11] Fraenger, en su estudio sobre El Bosco, *Das Tausenjährige Reich* (*El reino milenario*), Regensburg 1947, interpreta el misterioso cuadro del Prado a la luz de las doctrinas heréticas de la Secta del Libre Espíritu, muy extendida en Alemania y en los Países Bajos desde comienzos del siglo XV y que constituía el movimiento de los *Homines intelligentiae*. En ella se celebraba el *culto a Adán*. Los «nuevamente nacidos» por la mediación de Adán son restablecidos en la inocencia primitiva, en la condición paradisíaca. ¿Qué significado tiene entonces el infierno? Advertencia dirigida a aquellos que no tienen oídos para entender el mensaje de la salvación. «Son los que no han despertado aquellos que, despreciando el evangelio adamita de la naturaleza primitivamente pura, como pertenecientes a la vieja Iglesia pueblan el fondo del infierno o no pueden escapar al infernal castigo porque son hijos del Mundo, como los músicos, los saltimbanquis, los jugadores y los caballeros». Pero también el propio Satanás se salvará, según la secta del Libre Espíritu. El Virgilio holandés, tras mucho vagar, nos guía a través del infierno hacia la salida y por lo tanto hacia el marchito Árbol del mundo, que levanta en la noche el huevo del mundo vacío sobre el mar del mundo endurecido por el hielo. «Con objeto de hacer más comprensible este símbolo, escribe Fraenger, el pintor levantó allí cerca, a la derecha, un edificio equilibrista, para hacer que se hundiera en el mismo instante como un castillo de naipes; dos jarras diferentes para una alusión a los dos sexos, la jarra ligera y hoyosa que representa a la mujer y la robusta y lisa al hombre, sostienen el disco que está en equilibrio sobre el filo del cuchillo y que es la bandeja de la vida, coronada por la linterna que hace las veces de símbolo del espíritu. Esta creación, apoyada en precarios pies de barro y que sólo puede mantenerse en equilibrio si se le presta la mayor atención, se desploma en el instante en el que en su base

obra el pecado capital contra el divino espíritu del amor. El sexo es el filo del cuchillo. Si se domina bien, el edificio se mantiene en pie. Si, por el contrario, se abusa de él, todo cae en ruinas. Esa ruina se hace visible en el mundo más profundo en la figura del monstruo, ya que en él se realiza la escisión de los sexos que fue dañosa consecuencia del pecado».

La interpretación del crítico alemán es docta, pero no hay ningún documento que pruebe que el pintor flamenco fuera adepto de la doctrina de la *Restauración Universal* de los Hermanos del Libre Espíritu. Aun aceptando muchas de las explicaciones propuestas por Fraenger, todavía resulta posible esclarecer el mundo bosquiano de las tentaciones y de la pena a la luz de la doctrina católica. Se puede fácilmente estar de acuerdo con Fraenger en el símbolo más arduo del cuadro del Infierno (en el tríptico del *Jardín de las delicias*): la cuestión es comprender las tres sustancias elementales: *árbol, hielo y mar*, en sus estados de desecación, vacío y congelación, y concluir que «originariamente era distinto»: pero «lo no nos autoriza a aceptar la tesis de la *Restauración Universal* de la secta del Libre Espíritu.

En el estudio sobre la *Mesa de la sabiduría* del Bosco («H. Bosch. Der Tische der Weisheit, bisher "Die sieben Todsünden" genannt», en *Psyche*, Stuttgart 1951), Fraenger insiste en sostener la influencia del presunto comitente del cendro, Jacobo de Almaengien (alias Felipe de San Juan), judío convertido al cristianismo en 1496 y miembro de la Hermandad de Notre-Dame de Hertogensbosch, además de Gran Maestre de la secta del Libre Espíritu. La *Mesa de la sabiduría* (obra pintada en su época de juventud y no de madurez) no sería sino una especie de mandala para la concentración y el recogimiento espiritual, y los 128 rayos del segundo círculo serían el encuentro de dos números sagrados: el 100 y el 28. El 100 es el número bíblico de los prodigios y el 28, expresión numérica de las cuatro fases de la luna, de siete días cada una, es la suma de todos los números del uno al

siete; en efecto, 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28. Ahora bien, el siete es el número que da ley a todo el universo, ya que, según Filón en *De Opificio mundi*, es el único número virgen (ni genera ni es generado, es decir, ni es factor de un producto dentro de la decena ni es producto de factores). Los personaje de las siete pinturas que representan los siete pecados capitales son en total 28, en conformidad con la doctrina herética de la *Restauración Universal*, ya que en esos 28 está incluido el diablo. Por ello, según Fraenger, la representación de la generación espiritual es el motivo cabalístico central de la mesa de la sabiduría, con el Mesías en el centro. El número 128 estaría tomado de la Cábala (que Jacobo de Almaengien conocía bien), donde 28 significa la palabra hebrea «fuerza de Dios» y 100 significa «días»; por consiguiente, 128 significaría «fuerza de los días», esto es, la *cifra del Mesías*. Pero, si bien la interpretación de Fraenger es desde luego ingeniosa, ¿cómo es que Felipe II tenía en su habitación del Escorial la famosa tabla del Bosco (actualmente en el Prado)? Felipe II conocía bien las sectas heréticas, y especialmente las que tenían su cuna en Flandes. La *Mesa* es indiscutiblemente un documento para la meditación religiosa y la edificación moral. Pero que su comitente fuera el jefe de una secta herética sigue estando por demostrar. <<

[1] De la vida del Bosco tenemos escasas noticias. Hieronymus van Acken, apodado El Bosco, era oriundo de Aquisgrán y nació en 's Hertogenbosch (Bois-le-Duc) hacia 1450. En 1480 figura en los registros de la hermandad de Nuestra Señora, muy similar en organización y fines a la de los Hermanos de la Vida Común. Tal vez conoció a Erasmo de Rotterdam, que durante un tiempo formó parte de la misma hermandad en Bois-le-Duc. Nada nos ha llegado de su formación artística ni de sus relaciones. Por los registros de la misma hermandad sabemos que murió en 1516 (*Obitus fratrum: Anno 1516 Hieronymo Acken, alias Bosch, insignis pictor*). Estudios recientes sobre El Bosco: L. von Baldass, *H. Bos-*

ch, Viena 1943; C. de Tolnay, *Bosch*, Basilea 1937; L. van der Bossche, *J. Bosch*, Diest 1944; J. V. L. Brans, *H. Bosch* (*El Bosco*), Barcelona 1948. <<

[2] Se debe al beato Jan van Ruysbroeck la acusación lanzada contra el ilícito comercio de indulgencias. Escribe el místico: «Cada cual tiene lo que desea: el diablo, el alma; el obispo, el dinero; los imbéciles, su satisfacción de un instante». <<

[3] El cuadro del Bosco, que recuerda la *Última Cena* de D. Bouts, es interpretado por W. Fraenger en *Die Hochzeit zu Kana* (Berlín 1950) como un documento de la herejía del Libre Espíritu, un cuadro que habría inspirado el Gran Maestre. Por lo demás, la tesis de Fraenger no halla ninguna confirmación en los indicios que recoge el autor, que subraya el simbolismo de los colores y en otros detalles que se prestan a las interpretaciones más diversas. Es interesante, por el contrario, el análisis que hace Fraenger de los objetos que se encuentran sobre el altar del Mago. La *Tierra Madre* estaría simbolizada en el color marrón del propio altar, mientras que las cuatro columnas representan los puntos cardinales y los elementos. El zócalo está dividido en tres zonas (símbolos de la tierra, el mar y el cielo), y cada una de las zonas en cuatro cuadrados (las doce capas recorridas por la luna en el ciclo anual). Del zócalo arranca una escalera de tres peldaños: el cuerpo, el alma y el espíritu. El baldaquino, encima de todo, es el emblema del inmutable mundo ultralunar. El número 6, que en el blasón cosmológico de David representaba la perfección del círculo, domina en la bóveda dividida por seis velas y en la reja de la ventana redonda, compuesta por doce barras cruzadas: esta ventana expresa la idea de la órbita circular, cuyo giro abarca el Todo, dividido por la barra transversal en sublunar y translunar. La varita del sacerdote de Satanás está dirigida hacia un objeto de marfil colocado en el primer peldaño de la escalera, en el centro del altar. Este objeto, según Fraenger, es un seno, cuyo pezón dividido en dos labios simboliza el surco que recibe

las semillas y produce las cosechas. Por lo tanto representa también el órgano femenino de la reproducción. Cerca hay un panzudo puchero de bronce, imagen mística de las fuerzas que hierven y fermentan (el crisol de los alquimistas), regazo materno del mundo en devenir. A poca distancia, sobre los cuatro pies de los elementos, la sagrada Ibis levanta las alas como símbolo de la muerte aún no vencida por la redención de lo creado. A la derecha del seno de la Madre Tierra hay cuatro jarras negras con las cuales la materia, hasta ahora simbolizada como informe, se configura en el ser del hombre: la jarra más próxima al seno y que tiene el pico mirando hacia éste representa el padre. La segunda zona eleva el proceso creativo al plano psíquico. Sobre la jarramadre vemos un almirez con la mano recta: entre la jarra y la mano del almirez hay una relación espiritual: la línea luminosa sobre la mano termina en un anillo de luz sobre el velo del baldaquino. Representa la influencia de la divina chispa del alma, que, en el momento de la generación (mano) pasa al seno de la madre, en la concepción psíquica. Sigue un ánfora negra cuyas asas se unen en la parte superior; tiene la forma de un huevo negro con tapa blanca, semejando así en conjunto una rana esquemática. Según Fraenger, si se compara este vaso mágico con el ídolo en forma de rana que sostiene un huevo y aparece sentado en el plato que porta una negra en las *Tentaciones de san Antonio* de Lisboa, advertimos que se trata del mismo símbolo: la laguna representada por el plato alude a la fecundidad de las húmedas profundidades de la tierra, donde animales y plantas se reproducen con ritmo vertiginoso. Pero el significado de la rana mistagógica va aún más lejos, pues la rana levanta el huevo con tapa blanca, apartándolo de la laguna. La estatuilla de los dos danzarines que sostienen un embudo representa la muerte y la vida como aspectos de una única existencia. En el último escalón se ve una gran esponja. Ahora bien, al igual que la parte inferior de la zona del zócalo del altar representa el mar, la esponja cierra el

círculo de los nacimientos elevando lo ínfimo a lo más alto. Finalmente, de la campana (bóveda del cielo) baja un fino velo hacia el altar: simboliza el sutil fluido que, por una parte, guía el espíritu a que se incorpore a lo terrestre y, por otra, lo eleva para que se reintegre a lo celeste (*op. cit.*, cap. III). <<

[1] En el último cuadro, *Danza de campesinos junto el la horca* (1568, Museo de Darmstadt), la amargura del artista ilustra un proverbio flamenco: *Aan de galg dansen* («bailar junto a la horca», bailar sobre un volcán). Sobre la horca, una urraca observa a los inconscientes campesinos. Todo el paisaje desprende una sensación de paz. Un suave reflejo verde se difumina en el azul del horizonte. En un molino, la gran rueda da vueltas tranquilamente. En un rincón, un hombre hace sus necesidades al pie de un árbol. No hay nada cómico en esto. La tierra que acoge a los ahorcados es el estercolero de la existencia humana. La realidad en primer plano es la horca. Un poco más abajo, la cruz. <<

[2] Sobre las alegorías del libre arbitrio, véase E. Panofsky, *Hercules am Scheideweg*, Lepizig 1930. <<

[1] Una de las primeras descripciones del cuadro del Bosco es la de Felipe de Guevara, *Comentarios sobre la Pintura*, escrito hacia 1565 y publicado sólo en 1798 por A. Ponz. <<

[2] Véase H. Ey, *La psychiatrie devant le surréalisme*, París 1948, y E. Minkowski, *Phénoménologie et analyse existentielle*, París 1948. Son particularmente interesantes las ponencias, en el congreso internacional de psiquiatría (París 1950), de Guiraud, Mayer-Gross y Rümke sobre la psicopatología del delirio (véase *Congr. Int. de Psychiatrie*, vol. I, París 1950), y la contribución de K. Jaspers. La exposición de cuadros de dementes organizada por el congreso ha acreditado en buena medida la tesis de Ey, según la cual el objeto de la psiquiatría es precisamente el estudio de todas las variantes de la vida psíquica que se definen como una regresión forzada hacia el automatismo (del cuál el sueño noc-

turno constituye un ejemplo típico). «La esencia de la locura es *ser* un hogar estético, más que hacer una obra de arte» (*op. cit.*, pág. 38). Aunque la tesis de Ey es discutible, es sin duda una de las más sagaces; y es un hecho que las obras pictóricas de alienados que se han podido analizar han revelado una ordenación del mundo delirante, delirante precisamente porque todo lo que forma parte de él está «en el mundo», y por lo tanto la metáfora pierde su carácter comparativo y el *símbolo* su intervalo de irrealidad, y la obra de arte, como los mismos sueños del alienado, se convierte en el mundo mismo (según Ey, en el «estar-en-el-mundo», donde, al ser todo real, deja de existir lo fantástico.

Observa Jaspers, parafraseando a Kierkegaard, que el verdadero signo distintivo del hombre demoníaco, que se ha retirado a su yo casual como si fuese absoluto, es que ya nada es serio para él. «Kierkegaard se remite a las palabras de Macbeth (después de matar al rey): "De ahora en adelante, ya no hay nada serio en la vida". Presupuesto de la *seriedad* es que el hombre exista en un universal, en un todo, en un eterno [...] Si se quiere estudiar apropiadamente lo demoníaco, no se puede hacer otra cosa que observar cómo se concibe lo eterno en la individualidad [...] Se niega lo eterno en el hombre; se concibe lo eterno del todo de una manera completamente abstracta; se introduce, con un acto arbitrario de la fantasía, lo eterno en el tiempo; se concibe la eternidad metafísicamente [...]».

(Véase K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlín 1925 [*Psicología de las concepciones del mundo*, traducción de Mariano Marín Casero. Gredos, Madrid 1967]). En todos estos casos —repara Jaspers citando a Kierkegaard—, «no se quiere pensar seriamente en la eternidad; se tiene miedo de ella, y el miedo recurre a infinitos subterfugios. Esto es precisamnente lo demoníaco». Y, en cierto modo, uno de los aspectos de la conciencia delirante. <<

[3] Véase el estudio de Szenec (de Harvard University) sobre «St. Antoine et les monstres. Essai sur les sources et la signification du fantastique de Flaubert», en *Publ. Of the Modern Languages Assoc. of America*, n.º 1, 1943. <<

[4] Mâle, en su obra *L'Art religieux du XIIe siècle*, sostiene la tesis de que no es hasta alrededor del año 1000 cuando los demonios empiezan a ser representados como monstruos. En la iglesia de Souillac, los demonios horribles de la *Leyenda de san Teófilo* llevan todavía en las caderas el ceñidor de los antiguos sátiros. Es cierto que antes del año 1000 prevalecía la identificación de lo satánico con lo cadavérico. Véase acerca de esta cuestión E. Wesscley, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*, Leipzig 1876. <<

[5] Véase Naumann, *Das Grünewald Problem*, y la investigación del mismo autor aparecida en *Archives Alsaciennes d'histoire de l'art*, 1935; también W. K. Zülch, *Grünewald*, Múnich 1949; la obra de O. Hagen y W. Rolfs, *Zur Grünewald Forschung* (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1919-1920) para las relaciones con Parentino. <<

[6] Véase L. Krestowsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*, París 1947, pág. 11. Y *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*, París 1948. Véase también A. Erich, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*, Berlín 1931. <<

[7] Inspirados por el *Sermo angelicus de Virginis excellencia* de santa Brígida de Suecia. Grünewald, desde luego, conocía las *Revelationes* de santa Brígida y el libro *Extravagantes*, escrito por Pedro de Skaenninge, secretario de santa Brígida (hacia 1350). <<

[8] El cuadro entró a formar parte de la colección del Escorial el 15 de abril de 1574; en aquella ocasión, quien recibió en consigna la obra escribió que las figuras eran «de mano del maestro Coyntin» (Metsys). Nada prueba la exactitud de la atribución. <<

[9] Véanse, sobre la leyenda de san Cristóbal, E. C. Stahl, *Die Legende vom heiligen Riesen Christophorus in der Graphik des XV und XVI Jahrhundertes*, Múnich 1920, y A. Schönbach, «S. Christophorus», *Zeitschrift für deutsches Altertum*, XVII (1874), y el recientecestudio de H. F. Rosenfeld, *Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende*, Leipzig 1937. <<

[10] Un interesante estudio sobre M. Schongauer y sus relaciones con el Maestro E. S. es el de A. Girodie, *M. Schongauer et l'Art du Haut-Rhin au XVe siècle*, Plon, París s. a. Véase también E. Flechsig, *M. Shongauer*, Estrasburgo 1951. <<

[11] Sobre la relación entre lo grotesco y lo demoníaco, véase W. Michel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, Piper. Múnich 1919.

Para estudiar el pensamiento de Cranach, se debe tener en cuenta el hecho singular de que Lucas Cranach copió un *Juicio Universal* del Bosco (Museo de Berlín). <<

[12] Véase sobre Lochner el análisis realizado por C. Linfert, «S. Lochner oder das natürliche Wesen der Heiligen», en *Alt-Kölner Meister*, Múnich 1941. <<

[13] Sobre el tema de lo demoníaco en el arte de Durero, véase, además del estudio de Heidereich sobre el *Apocalipsis* de Durero y el de Holbein, el reciente trabajo de F. Winkel, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff* (Berlín 1951).

Es notable por algunos elementos iconográficos el *Apocalipsis* de Matthias Gerung (c. 1500-1568), grabado en 1549; menos vigoroso que el de H. Burgkmair, que aunque está todavía bajo la influencia de Durero, no carece de originalidad. <<

[14] Los frescos de Bastia Mondovì (iglesia de San Fiorenzo), representación del cortejo de los vicios, y los de Pecetto (cerca de Turín) en la iglesia de San Sebastiano, con las *Tentaciones de san Antonio* (siglo XV), muestran todas las características del arte alemán. <<

[1] W. L. Schreiber, en el *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au* XV*e siècle* (Lipsia 1902, vol. II), recoge doce ediciones, subdivididas en cinco grupos.

Sobre el *Ars moriendi*, véase F. Falk, *Die Deutschen Sterbebüchlein von ältesten Zeit des Buchdruckes bis zum Jahre 1520*, Colonia 1890. Falk destaca que tampoco el opúsculo de Geiler von Kaiserberg es más que una traducción del texto de Gerson. <<

[2] Max Geisberg sostiene que el Maestro E. S. es un tal Reibeisen de Estrasburgo. Otros han identificado el grabador con el bávaro Erhard Schoen, de la familia de Schongauer, y otros con Étienne de Salins. Su arte recuerda la inventiva de Rogier van der Weyden. <<

[3] Las explicaciones de las diversas láminas son de O. Clemen (véase *Ars moriendi*, Holztafeldruck, de c. 1470. Zwickau 1910). <<

[4] Traducción italiana del texto latino (xilográfico) de 1470. <<

[1] A este «derecho» hace referencia el opúsculo impreso publicado en el siglo XV titulado *Processus Satanae*, anónimo. Una fórmula habitual: «Spurcissimi Satanae ligitationis infernalisque nequitiae procuratoris contra genus humanum, coram dominio nostro Jesu Christo agitate, beata Vergine Maria eius matre pro nobis advocata et comparente».

El contenido se puede resumir de la siguiente manera: «Tunc daemon, stridens dentibus, missa manum ad marsubium, exetabit bibliam et cepit legere in Genesi, ubi dicit Dominus Adae et Evae: — De onmi ligno paradisi comedatis excepto solum isto. Quacumque enim hora comedetis, morte morieris. — *Peto ista verba stare et mandare*».

En conclusión, el Diablo pide a Dios»: que sea *coherente* en sus juicios y en sus leyes; que sea justo, porque coherencia y justicia conllevan la condena del hombre. En este contexto, la condena

equivale a la persistencia incurable del mal. Oposición entre el derecho y la Gracia.

Es famosísimo *Das Buch Belial*, de Jacobus de Theramo (Jacobus Palladinus, 1350-1417), obispo de Florencia, que en 1382 escribió este *Processus Satanae*, donde perora el demonio «Belial», experto en controversias jurídicas. La primera edición es la de Augsburgo de 1472, seguida de una segunda en 1473 con xilografías. Otras ediciones ilustradas son: Estrasburgo 1481 (55 xilografías), Augsburgo 1487 y 1500. Son numerosas las ediciones del siglo XV no ilustradas. <<

[2] Del *Bullarium S. S. Romanorum Pontificium*, Turín 1860, t. V, págs. 296-298. <<

[*] Relación de los principales símbolos que se prestan a interpretaciones diversas y que son los más interesantes para el examen de las obras pictóricas que se ocupan de lo demoníaco. <<

ÍNDICE

Lo demoníaco en el arte 2
Nota 5
Enamorarse lentamente de una Categoría 8
Lo demoníaco en el arte 50
Premisa 52
Introducción 53
Primera parte 65
I. Lo fantástico 66
II. El desgarramiento 70
III. Lo oculto 74
IV. La seducción de lo horrible 79
V. Lo caprichoso y lo horrendo 88
Segunda parte 92
I. La influencia de la teología mística 93
II. Jan van Ruysbroeck y el simbolismo 106
III. El jeroglífico del Bosco[1] 117
IV. La filosofía de Brueghel el viejo 125
V. Comentario de las láminas 152
VI. Ars moriendi 306
VII. El Códice Antonita 331
VIII. Las fuentes 347
Índice de símbolos y signos[*] 360
Lista de láminas 371
Notas 378